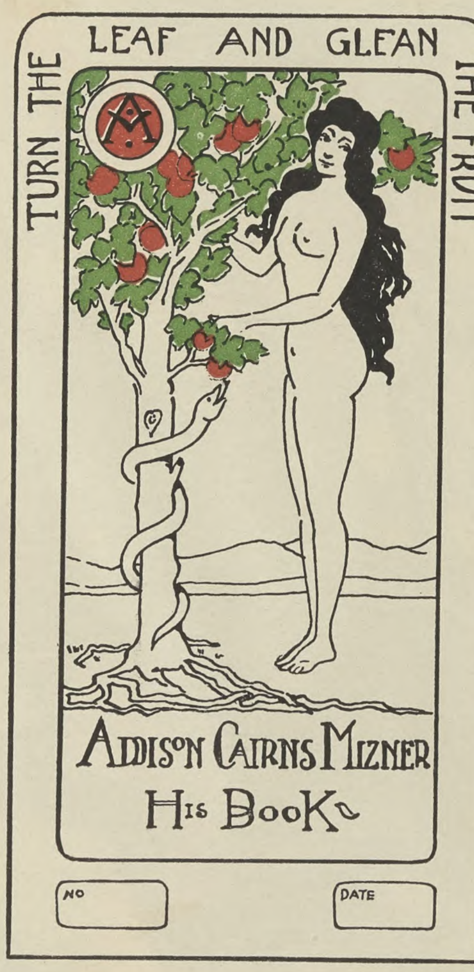

TURN THE LEAF AND GLEAN THE FRUIT
ADDISON CAIRNS MIZNER
HIS BOOK
NO
DATE

A. COLASANTI

L'ARTE BISANTINA IN ITALIA

PREFAZIONE DI
CORRADO RICCI



BESTETTI
E TUMMINELLI
EDITORI D'ARTE
MILANO

PREFAZIONE

L'arte bisantina o meglio, l'arte fiorita in Italia fra il secolo IV, circa, e il XII, è stata, sino a cinquant'anni indietro, più che negletta, disconosciuta e malmenata. Coloro che in antico potevano apprezzarla, ossia gli artisti romanici, non fecero nè critica, nè storia d'arte; e come col trecento si cominciarono a fare, sia pure rudimentalmente, e critica e storia d'arte, ogni apprezzamento per l'arte bisantina (chiamiamola ormai così) era naufragato sotto l'onda del gotico disceso in Italia come le invasioni barbariche. Dante si limitava, invero, a dire che Giotto era meglio di Cimabue e Franco bolognese meglio di Oderisi da Gubbio, ma già Cennino Cennini dava il suo colpetto al bisantino celebrando Giotto per aver "rimutato l'arte del dipingere di greco in latino!„

D'allora in poi dire *bisantino* fu come significare *arte decaduta, consumata, misera.* La messe delle citazioni sarebbe grandissima; ma, volendo limitarsi ad una per ogni secolo, ricorderò anzitutto come Lorenzo Ghiberti scrivesse che dopo l'impero di Roma "finì l'arte statuaria et la pictura et ogni doctrina che in essa fosse fatta „. Poi, nel cinquecento, Giorgio Vasari parlando dei monumenti di Ravenna, si disse sorpreso "della goffezza e poco desiderio di gloria degli uomini di quell'età „; nel seicento Filippo Baldinucci chiamò l'arte bisantina "se non morta, almeno malviva „; nel settecento, il Milizia la gratificò, riferendosi specialmente all'architettura, di *mostruosa, mastina* e *greve.* Come poi si fece strada il neoclassicismo, quantunque la coltura e la critica artistica andassero ampliandosi ed acutendosi, il disdegno pel bisantino, anzichè diminuire, crebbe, nè durante il periodo romantico parve rallentare. Volfango Goëthe, ne' *Ricordi di viaggio in Italia,* parla d'una sua gita a Monreale fatta nel 1787. Descrive la strada e le fontane, discute intorno alle "opere dei celibatari „ ossia intorno ai conventi e alle chiese elevate dai monaci, rammenta la collezione di antichità e di storia naturale, si scalda per la vista magnifica che si gode da un balcone e per la bontà del pranzo che gli offrono i monaci, ma non dice una sola parola per la magnificenza della chiesa e de' suoi musaici, ossia pel monumento più meraviglioso che esista di stile normanno-bisantino.

Questo il sentimento d'un neo-classico, non meno eloquente, nel suo silenzio sprezzante, degl'insulti che sgorgano, oserei dire, acri e furiosi dall'anima romantica d'Ippolito Taine, critico d'arte famoso nonchè efficace e piacevole narratore d'un viaggio in Italia, da lui compiuto nel 1864.

I musaicisti bisantini per lui non sono più artisti, ma operai. Le incantevoli processioni dei Martiri e delle Vergini in S. Apollinare Nuovo, che, procedendo lente e uniformi come le litanie, destano un infinito senso di concordia spirituale, levano al Taine questi insulti: "Ils n'aperçoivent plus les diversités de l'homme; ils répètent vingt fois de suite le même geste et le même vêtement; leurs vierges ne savent toutes que porter une couronne et s'avancer d'un air immobile, toutes avec une grande étole blanche, un surtout de drap d'or rayé ou écailleux comme une robe chinoise, un grand voile blanc attaché sur la tête, des souliers orange „. Così la splendida armonia cromatica formata dal bianco, dal verde e dall'oro non ha nessuna significazione pel Taine, il quale continua dicendo che "en effet, il n'y a pas un de ces personnages qui ne soit un idiot hébété, aplati, malade.... Ils n'ont plus d'action, ils n'ont plus de volonté, il n'ont plus de pensée, ils n'ont plus d'âme; on croirait à des vices secrets, tant l'épuisement du sang et de la vitalité humaine est visibile „. Trascinato così, fors'anche dalla foga letteraria, lo scrittore si lascia andare, senza misericordia, a menar botte, che è veramente il caso di chiamar *da orbo.* "Les anges sont des grands niais.... Plusieurs saints semblent sortir d'une longue nausée et d'une longue fièvre.... „ Quell'assorto e profondo Redentore, che Domenico Morelli ammirò commosso, "n'est plus qu'un Dieu consumé et rétréci „; quella ingenua Vergine, dal capo e dagli occhi di colomba come l'eroina del Cantico dei Cantici, è un manichino, una figura da tisica, uno scheletro; Giustiniano è un fantoccio di legno, come i guerrieri a lui vicini sono delle vere marionette. Infine, dopo un'altra sfuriata contro l'architettura della chiesa di S. Vitale, in cui "la degradation est visible à l'instant aussi dans les chapiteaux „, entrando nel sepolcro di Galla Placidia esclama: "Toute l'œuvre est sauvage! „ Del resto, a quale grado di furore l'arte bisantina avesse portato l'anima del Taine, si può comprendere dalle otto parole destinate alla pineta, "alla divina foresta spessa e viva „ celebrata da Dante e da Giorgio Byron: "une forêt de pins, muette, séjour des vipères! „

La violenta filippica, satura d'insulti per l'arte bisantina, fu però l'ultima uscita da un cervello sereno e cólto! Proprio nello stesso anno (1864) in cui scriveva il Taine, G. B. Cavalcaselle pubblicava, insieme al Crowe, la sua storia della pittura italiana nella quale quell'arte veniva con equità esaminata nel suo valore *ideale* e nel suo valore *decorativo:* su tutto nel suo valore *decorativo.* Infatti è strano vedere come il Taine e gli altri che lo precedettero non si siano mai posto il quesito se l'arte possa avere, oltre che una bellezza formale, anche una bellezza decorativa. Essi perciò giudicano i musaici e le sculture di quel tempo, non per la funzione che hanno di ornare gli edifici e di vestire l'architettura, ma quasichè fossero quadri *da cavalletto* e statue isolate, per non dire *da sala,* in cui la correttezza delle forme è indispensabile. L'insieme del monumento, i maravigliosi accordi cromatici, il fulgore delle absidi, la mobilità icnografica degli edifici, la varietà dei *motivi,* la ricchezza degli ornamenti, sfuggono al loro esame, anzi al loro intelletto. Essi, guardando minutamente com'è modellato un naso o un orecchio, perdono di vista la *ragione* essenziale dell'arte bisantina, non fatti accorti nemmeno che tante figure, dipinte o scolpite in modo perfetto, possono essere decorativamente, anzi sono spesse volte, addirittura miserrime.

Naturalmente al sentimento dei critici corrispondeva quello degli artisti, nessuno dei quali studiava o copiava monumenti o particolari bisantini. Gli stessi scenografi, alla ricerca sempre di quegli effetti prospettici e di colore che negli edifici bisantini hanno raggiunto il massimo grado, non li riprodussero mai, da Sebastiano Serlio a a Francesco Cocchi e a Domenico Ferri. Conoscitori dell'architettura egiziana e dell'architettura classica, passavano con le loro scene da quegli stili, senz'altro, a una grottesca interpretazione del romanico e del gotico e a una geniale imitazione della rinascenza, del barocco e del rococò. Il bizantino era totalmente fuori della loro coltura e del loro sentimento, anche pei soggetti che lo avrebbero storicamente richiesto.

Ma basta. Ormai è inutile insistere su ciò. L'ora del pieno riconoscimento di quell'arte maravigliosa è giunta. Gli storici e gli artisti la vanno sempre più studiando, illustrando, celebrando, tanto che io penso che la miglior fortuna arriderà a questa bellissima raccolta di tavole fatta da Arduino Colasanti e coraggiosamente pubblicata dagli editori Bestetti e Tumminelli.

CORRADO RICCI.

ARDUINO COLASANTI

L'ARTE BISANTINA IN ITALIA

Il problema dello sviluppo e della diffusione dell'arte orientale in Italia si riconnette a quella complessa e ardua questione delle origini e dello svolgimento dell'arte cristiana che in questi ultimi anni ha preso un nuovo indirizzo, e non potrà essere compiutamente e definitivamente risoluto fino a quando nuove ricerche e nuove scoperte non abbiano portata maggior luce su molti punti che rimangono ancora oscuri.

È noto che alla teoria, la quale non solo considerava l'arte cristiana come una diretta derivazione dell'arte classica greco-romana, ma nelle pitture e nelle sculture delle chiese medioevali vedeva la continuazione di quelle visioni che nelle catacombe avevano sorriso alla fantasia degli artefici primitivi, se ne è contrapposta un'altra che afferma risolutamente le origini esclusivamente orientali dello stile bizantino.

E, fra queste due tendenze estreme, è un moltiplicarsi di opinioni intermedie, di osservazioni particolari, di concessioni reciproche, le quali hanno spesso confusi gli elementi del problema e ne ritardano la soluzione, invece di affrettarla.

Si può ormai ammettere come dimostrata la magnifica ricostruzione che lo Harnack[1] ha fatto della vita intellettuale e civile dei paesi orientali nei primi tre secoli del cristianesimo. Se la nuova religione era penetrata in Roma fino dai tempi di Trajano, i suoi centri principali rimanevano in Oriente, specialmente nell'Asia Minore, che apparve nel quarto secolo come il primo paese interamente convertito e fin dal secolo secondo fu la culla di tutti i rivolgimenti del cristianesimo.

Non si può pertanto ormai dubitare che, alla formazione della nuova arte, la quale si credeva di fondamento esclusivamente romano, abbiano partecipato elementi nuovi, derivanti dalle regioni orientali, ma sulla forma, sulla misura e sul tempo di questo contributo sorgono altrettante questioni, che, non ostante il grande sviluppo degli studi e l'ardore delle indagini, la critica non ha ancora chiarite in modo sufficiente.

Fino dal 1892 Giuseppe Strzygowski osservava che l'arte bizantina primitiva appare come uno stato ulteriore di sviluppo dell'antica arte classica, della quale accoglie la tradizione, trasformandola con gli elementi vari delle arti dei diversi paesi dell'impero, che affluivano come in un grande emporio a Costantinopoli, dove le genti di Roma, di Alessandria, di Grecia, della Siria e dell'Asia Minore vivevano e operavano insieme.[2] La nascita dell'arte bizantina, dunque, coinciderebbe, secondo questa teoria dello Strzygowski, con la fondazione di Costantinopoli, che avrebbe avuto per il mondo orientale la stessa missione rappresentata da Alessandria nell'età ellenistica.

Un anno più tardi il Riegl negava invece ogni influenza di Bisanzio nella storia dell'arte cristiana, considerata da lui come una tarda espressione dell'antica arte dell'impero orientale romano, e anche nei monumenti più maturi e caratteristici dello stile bizantino, quale è la chiesa di Santa Sofia in Costantinopoli, non trovava invenzioni nuove, ma l'eredità di un'arte ricca e sempre vitale nelle sue manifestazioni: l'arte dell'epoca ellenistica.[3]

Una teoria intermedia è quella del Kondakov, il quale nella sua monumentale illustrazione degli smalti bizantini della collezione Zvenigorodskoi, scrisse nel 1894: "L'arte bizantina del IV e V secolo, uscendo dal fondamento dell'arte antica, si appropriò anche l'ornamentazione di questa. Quel fondamento antico fu soltanto in principio romano; nel V secolo esso già porta indizi manifesti di carattere greco e offre evidentemente una vivificazione temporanea dello stile nella Grecia propria e nei paesi che se lo appropriarono in Oriente„ e poco più avanti aggiunse: "Il cambiamento del fondamento romano è racchiuso in questo, che il lato decorativo dell'arte bizantina si costituì con gli elementi artistici dell'Egitto, della Persia e dell'Asia centrale„.

Al contrario il Wickhoff affermò l'esistenza di un'arte romana dell'alto impero, universale, capace di imporre i suoi motivi a tutto il mondo, e questa pose a fondamento dell'arte cristiana del sesto secolo, negando agli altri paesi qualsiasi parte nella formazione dello stile nuovo[4], ma fu contraddetto da Francesco Saverio Kraus, il quale sostenne l'origine ellenistica-alessandrina di gran parte di quei motivi, pur continuando ad ammettere che a Roma spettava il merito di averli sviluppati e diffusi.[5]

Più recisamente alla teoria del Wickhoff si oppose lo Strzygowski, che non soltanto volle dimostrare l'esistenza di centri artistici orientali del tutto indipendenti da Roma, ma affermò risolutamente che "l'oriente ha creata la nuova arte e Roma ha la sola importanza di un antico centro il quale continua per qualche tempo ancora ad avere un certo movimento artistico locale, ma in seguito gradatamente decade„. L'Anatolia, secondo lo Strzygowski, è il luogo di origine del nuovo stile che, integrandosi con elementi vari, trova la sua forma determinata e diventa *arte bizantina* a Costantinopoli — non più città latina in suolo greco, ma centro artistico affatto indipendente da Roma — ove confluiscono e si fondono due correnti diverse: quella della zona del nord, cioè dell'Asia Minore, e quella della zona del sud, che importava, con le influenze siriache ed egiziane, i motivi ellenistici alessandrini.[6]

È evidente, e fu già acutamente rilevato dallo Ajnalov,[7] che fra le teorie le quali sostengono che il fondamento dell'arte bizantina è romano o greco o ellenistico la contraddizione è soltanto apparente.

Il Cristianesimo, che aveva adottata per necessità la lingua antica, dando ai vocaboli vecchi un significato inusitato che arricchiva di nuova fecondità la parola, doveva anche riprodurre naturalmente le imagini, i soggetti, i metodi degli artisti contemporanei. La scienza della chiesa, che vegliava sopra l'ignoranza e la semplicità di quei suoi primitivi glorificatori, aveva cura di spiegare i simboli, di purificarli, di estenderli, di dar loro un contenuto nuovo, ma le forme rimanevano le stesse; perciò, stilisticamente, debbono considerarsi alla stessa stregua gli affreschi delle catacombe e quelli di Pompei, i sarcofagi cristiani del I-III secolo e la scultura pagana di quel medesimo tempo. E, poichè la scienza ormai ammette senza discussione il carattere ellenistico-orientale dell'antica arte romana, un identico carattere si dovrà riscontrare nella pittura e nella scultura delle catacombe. Per questo lo Ajnalov poteva affermare che attribuire a Roma, come capitale dell'impero, la creazione dell'arte paleo-cristiana significa in un certo modo rivolgersi all'arte orientale.

La fondazione di Costantinopoli, ravvicinando il centro dell'impero ai paesi d'oriente, contribuì certo a dare a quest'arte la sua impronta definitiva e la sua unità, a indirizzarla per le vie che dovevano condurla ad esercitare la sua supremazia su tutto il mondo civilizzato. Capitale dell'impero, centro dell'ortodossia e dell'ellenismo, essa attirava naturalmente tutte le forze del mondo cristiano. Mirabilmente situata fra l'Asia e l'Europa,

(1) A. Harnack, Die Mission und Ausbreitung des Christenthums, Leipzig, 1906.

(2) I. Strzygowski, Die byzantinische Kunst (Byzantinische Zeitschrift, 1892.)

(3) A. Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin, 1893.

(4) Hartel und Wickhoff, Die Wiener Genesis, Vienna, 1895.

(5) F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Freiburg, 1896, I.

(6) I. Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig, 1901; Id., Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst (Byzantinische Denkmäler, Wien, 1903, III).

(7) Ajnalov, Origini ellenistiche dell'arte bizantina, Pietroburgo, 1900 (in russo).

si trovava in relazione con tutti i popoli. Città nuova, senza un passato secolare, era disposta ad accogliere il frutto delle civiltà più diverse, e si prestava perfettamente a combinare le tradizioni della vita della Grecia e dell'Oriente, ad accettare a un tempo i metodi e le idealità del mondo persiano ed ellenistico. Nata e ingrandita sotto la triplice costellazione di Antiochia, di Alessandria e di Efeso, essa poteva ben conciliare lo spirito orientale, che nelle valli del Tigri e dell'Eufrate e nella Persia Sassanide riprendeva la coscienza delle sue gloriose e primitive tradizioni, con l'ellenismo che resisteva a questa tardiva rinascita, le vecchie memorie semitiche della Siria con le tenaci propagini della secolare civiltà egiziana che si andava rianimando, le vivaci influenze della Mesopotamia settentrionale con quelle provenienti dal retrostante altipiano dell' Anatolia, e dalla reciproca penetrazione di questi elementi poteva trarre motivi per la nuova forma d'arte ellenistico-orientale, la bizantina, che dal sesto secolo in avanti vi brillava di uno splendore meraviglioso e irradiava la sua luce sul mondo.

Fra le diverse regioni le quali avrebbero portato il loro contributo alla formazione dell' arte nuova, si è data una particolare importanza alla Siria, che dal principio del quarto secolo in avanti vide diffondere la sua civiltà in una stupenda fioritura. Paese popoloso e ricco di commerci, manteneva relazioni con tutte le regioni del Mediterraneo e dell' Adriatico, con la Persia, con l'Asia centrale e, se l'ipotesi recente dello Strzygowski è fondata, anche con la Cina.[1] Le sue scuole di Antiochia, di Edessa, di Nisibe e di Beryte, celebri in tutto l'oriente, attestavano la vivacità del movimento intellettuale siriaco; una moltitudine di scrittori esercitavano il loro spirito nella creazione di opere originali e nelle polemiche religiose.

Nel campo dell'architettura e delle arti figurative l'importanza della Siria, già dimostrata dal De Vogüé[2] e dal Courajod[3] è stata meglio messa in luce da ricerche recenti,[4] le quali insistono molto su un grande e fecondo movimento che si sarebbe sviluppato fra il quarto e il sesto secolo in Antiochia e nelle città sorelle.

Giova subito osservare che questo movimento non fu sempre originale, ma parve talvolta determinato da uno scambio di idee, di forme, d'influenze con le altre provincie del mondo orientale, così che, specialmente nel giudicare le manifestazioni dell'architettura, conviene sotto questo riguardo avere una grande prudenza, nè possono darsi per dimostrate molte teorie come quella dello Strzygowki,[5] che ad una tradizione monastica della regione siriaco — mesopotamica, naturalmente ostile all'ellenismo, rivendica la redazione di uno speciale tipo di salterio illustrato e l'elaborazione di tutta una serie di motivi iconografici che avrebbero esercitato sugli artefici di Bisanzio un lungo e potente influsso. È pur tuttavia innegabile che l'arte bizantina dovette alla Siria alcuni motivi della decorazione scultoria e che i prototipi di qualche sua composizione figurata debbono ricercarsi negli evangelari siriaci[6] e nei musaici della Palestina.[7]

Solo da pochi anni si sono studiate le manifestazioni dell'arte cristiana in Egitto, dove, secondo la lucida definizione del Diehl, la nuova religione apparve di fronte all'ellenismo quale affermazione dello spirito nazionale, mentre l'eresia si manifestò quale forma di separatismo. Come pure fra il trionfo dell'industria, della moda e del pensiero greco, le tradizioni indigene non erano mai venute meno in questo paese eminentemente conservatore, così nell'arte le vecchie tendenze autoctone riapparvero ben presto e tentarono di far argine all'ellenismo alessandrino. Incoraggiate dal cristianesimo, adottate dal monachismo che disseminava largamente la moltitudine dei suoi conventi e il suo esercito di eremiti, fino del terzo secolo diedero origine al nascere dell'arte copta, in cui i concetti e i tipi ellenici, in una feconda promiscuità con i motivi ornamentali siriaci, erano espressi con uno spirito e con una tecnica del tutto egiziani.

Accertare con precisione quale e quanta parte quest'arte copta, che toccò il suo apogeo nel quarto e nel quinto secolo, ebbe nella formazione e nello sviluppo dell'arte bizantina non è agevole e, dopo averne per tanto tempo trascurato il valore, oggi si è disposti ad esagerarne l'importanza, ma è certo che nel medesimo momento in cui la tradizione pittoresca dell'arte alessandrina con le sue architetture, con i suoi paesaggi, con le sue scene di genere passava a Bisanzio per lasciarvi un riflesso dell'antica bellezza ellenica, le influenze dell'arte nazionale egiziana vi si affermavano in alcuni motivi iconografici,[8] in varie forme decorative[9] e in qualche tipo architettonico, come i serbatoi d'acqua[10] e la moschea di Kogia Mustafà a Costantinopoli.

Un altro contributo alla formazione dell'arte bizantina fu dato dall'Asia Minore, che raccolse rapidamente i frutti della propaganda della nuova religione e della civiltà derivatane, tanto che nel quarto secolo con Basilio, Gregorio Nazianzeno e Gregorio di Nissa divenne la terra classica dell'eloquenza cristiana e nel sesto fornì a Giustiniano gli architetti per la costruzione della chiesa di S. Sofia.

Aperta, con le belle vallate dell'Hermus e del Meandro, alle carovane che portavano alla Ionia i prodotti e gl'insegnamenti dei popoli abitanti lungo le rive dell' Eufrate, messa a contatto dai porti dell'Anatolia con tutti i paesi del Mediterraneo, essa si prestava mirabilmente allo scambio delle idee e alla fusione delle influenze provenienti da civiltà diverse: in nessuna regione anzi il contatto e la combinazione delle tradizioni orientali e dell'ellenismo potevano avvenire più compiutamente e più profondamente. Come Antiochia in Siria, come Alessandria in Egitto, Efeso era nell'Asia Minore il punto in cui dovevano incontrarsi e associarsi queste tendenze diverse, la città previlegiata che, posta al punto d'incontro delle due grandi correnti, raccoglieva le idee e le ricchezze di due mondi, così che, se un'arte nuova doveva nascere dal loro confluire, essa dalla sua stessa posizione era destinata a favorirne il progresso.[11] Ora appunto questa promiscuità di elementi esercitò la sua influenza sullo sviluppo dell'arte bizantina, che acutamente, sebbene con qualche parzialità, fu definita dallo Choisy "l'esprit grec s'exerçant, au milieu d'une société à demi-asiatique, sur des éléments empruntés à la vieille Asie „. Con ingegnosa eleganza di metodi, con acuto spirito di ricerca, con calcolata precisione di effetti gli artisti dell'Asia Minore ellenizzarono i procedimenti e i tipi asiatici, adattandoli alle necessità e alle idealità nuove, e, mentre la Siria e l'Egitto facevano sentire qualche loro influsso sulla decorazione e sull'iconografia bizantina, essi davano il loro contributo all'architettura rinnovata.

* * *

Ogni reazione nasconde un eccesso pericoloso, capace di diminuirne l'importanza e gli effetti. Se, dal punto di vista metodico, era grave errore ricostruire — come fino a qualche tempo addietro si è fatto — la storia dell'arte cristiana in quel ristrettissimo numero di elementi che si potevano ricavare dal solo studio delle catacombe romane e dei monumenti della Gallia, ed era logico rivolgere l'indagine verso altri centri di cultura e d'arte, non sembra accettabile neppure la teoria che, negando a un tratto ogni influenza della civiltà occidentale nella formazione dell'arte primitiva, pretende di rintracciarne le origini e tutti gli elementi costitutivi nei paesi d'oriente.

La preoccupazione di dimostrare ad ogni costo questa teoria ha troppo turbato i suoi più ardenti sostenitori, i quali, procedendo dall'esame particolare di un monumento a idee generali, spesso hanno dato per provate le ipotesi più ardite e malsicure. Accertato, per esempio, che tra i cicli di rappresentazioni della vita della Vergine dei musaici di Kahrié-djami e delle pitture murali di Stondenitsa e di Vatopedi esistono rapporti tali da far verosimilmente supporre che quei tre monumenti, riferibili presso a poco alla medesima data, derivano da un comune modello più antico, si è creduto di rintracciare questo originale negli affreschi che furono eseguiti nel monastero di Kahrié-djami al tempo dell'abate Michele. E fin qui siamo nel campo delle ipotesi ragionevoli. Ma l'abate Michele era di origine siriaca, ed ecco che da questo fatto lo Schmitt pretende di concludere che la creazione di un prototipo ancor più antico di quel ciclo di composizioni della vita di Maria deve attribuirsi alla Siria.[12] Nè, dal punto di vista metodico, è molto dissimile il procedimento dello Strzygowski che, studiando il salterio serbo di Monaco, non si contenta di stabilire che quel manoscritto è soltanto la copia di un originale siriaco, ma generalizzando la tesi, dà per accertato che tutti i grandi cicli di affreschi e di musaici del secolo decimoquarto debbono ricollegarsi all'arte siriaca primitiva.[13]

---

(1) I. Strzygowski, Seidenstoffe aus Aegypten im Kaiser Friedrich Museum. Wechselwirkungen zwischen Chine, Persien und Syrien in spätantiker Zeit (Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen, 1903, 147.)

(2) De Vogüè, Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle, Paris, 1865-77.

(3) L. Courajod, Origines de l'art roman et gotique, Paris, 1899, 115 seg.

(4) Choisy, L'art de bâtir chez les Byzantins, Paris 1884; Ouspenski, Monumenti archeologici della Siria, in Bollettino dell'Istituto archeologico russo di Costantinopoli (in russo), 7, 1902; Kondakov, Viaggio archeologico in Siria e Palestina, Pietroburgo. 1904 (in russo); H. C. Butter, The Thycajon at Is-Sanamen and the plan of early churches in Syria, in Revue archeologique, 1906, II, 413; Id., Princeton University archaeological expedition to Syria, Leyde, 1908; Strzygowski, Kleinasien; Hellas in des Orients Umarmung, München, 1902; Id., Mschatta (Jahrb. d. Königlich. preuss. Kunstsammlungen, 1904); Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris, 1901, 21-53.

(5) Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der Kgl. Hof und Staatsbibliothec in München (Denkschriften d. K. Akademie d. Wiss. in Wien, LII. 1906).

(6) Ajnalov, op. cit.

(7) Baumstark, Palaestinensia (Römische Quartalschrift, 1906, 125).

(8) Strzygowski, Koptische Kunst, Wien, 1904; *Id.*, Eine alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniscev (Denkschriften d. k. Akademie der Wiss. in Wien, LI, 1905).

(9) A Munoz, Studi d'arte medioevale, Roma, 1909, 72.

(10) Strzygowski und Forcheimer, Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel, (Byzantinische Denkmäler II, Wien, 1903).

(11) Diehl, op. cit.; Choisy, op. cit.; V. anche Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig. 1903.

(12) Schmitt, Kahrié-djami, 1906 (Bollettino dell'Istituto Archeologico russo di Costantinopoli (in russo).

(13) Strzygzwski, Die Miniaturen des serbischen Psalters (Denkschriften der Kaiser. Akademie der Wissenschaften in Wien, LII, 1906).

Il vero è che nessun'arte nasce ad una data fissa, completa in tutte le sue forme e pronta a consacrare la sua missione nel mondo con la creazione del capolavoro.

Se è innegabile che alcune tendenze caratteristiche dell'arte bizantina si ricollegano a quel movimento di rinascita che fra il quarto e il sesto secolo si andò manifestando in Siria, in Egitto e nell'Asia Minore, non si può dimenticare che la cultura dominante in quelle regioni era quella classica, diffusa dall'ellenismo e dalla penetrazione romana. E, se è vero che gli elementi diversi da cui l'arte bizantina sorse, venuti presto a contatto in lontani paesi, trovarono a Costantinopoli il loro coordinamento, il loro centro stabile, la temperatura morale che doveva renderne perfetta la fusione, bisogna riconoscere che quel centro e quella temperatura erano e rimasero per molto tempo romani. Quando si pensi al fascino che durante tutto il medio evo esercitarono il ricordo dell'impero e l'idea della romanità, sembrerà assurdo l'ammettere che questo possente elemento di civiltà fosse dimenticato ad un tratto in una città fondata da un imperatore romano e costruita in gran parte da architetti romani, dove la presenza della corte, la larghezza delle relazioni commerciali, l'importanza politica assunta in un breve volger di anni moltiplicavano le ricchezze, favorivano il fiorire e l'espandersi di un grandioso movimento artistico, attiravano tutte le forze vive di un mondo che, per quanto ne fosse stato spostato il centro, non cessava per questo di essere nella sua maggiore estensione romano.

Non può apparire senza significato il fatto che anche i costumi fino a tutto il sesto secolo, quando la formazione dell'arte bizantina poteva dirsi compiuta, erano dominati dall'idea pagana, come se un profondo abisso dividesse la vita sociale e le nuove dottrine religiose. L'ideale estetico non era che un ellenismo rinnovato; le classi superiori della società abbracciavano il cristianesimo solo perchè questa religione costituiva per esse un legame più solido degli altri. E, mentre i deserti della Tebaide si riempivano di una moltitudine di uomini che fuggivano il mondo, di asceti che si rifugiavano a vivere in compagnia delle montagne e delle fiere, mentre la letteratura ecclesiastica aveva rappresentanti che si chiamavano S. Agostino, S. Giovanni Grisostomo, S. Cirillo, S. Clemente d'Alessandria e S. Gregorio Nazianzeno, il patriarca d'Alessandria governava l'Egitto come un proconsole romano, modificava i dogmi a profitto della sua politica e si circondava di una pompa degna di un sacerdote di Api.

Del resto già lo stesso Kondakov rilevava che il più bel codice figurato del primo periodo dell'arte bizantina, il *Dioscoride* della biblioteca di Vienna, ci presenta una serie di miniature che si ricollegano soltanto esteriormente al cristianesimo, ma nella loro intima essenza sono pagane e rispecchiano quel dubbio modo di considerare il mondo, che tanto turbava San Cirillo d'Alessandria e San Giovanni Grisostomo.

Fu già notato più di una volta che non solo i più antichi affreschi delle catacombe, ma le statue di stucco del Battistero Metropolitano di Ravenna, le figure degli Apostoli del musaico della volta del medesimo Battistero e quelle dei Santi in San Apollinare Nuovo, così simili agli atleti drappeggiati del musaico proveniente dalle Terme di Caracalla, ora nel museo lateranense, sono di schietta ispirazione romana. Ma, dalle personificazioni dei Fiumi, del Giorno, della Notte, del Sole, della Luna, delle Stelle, così strettamente connesse con la simbologia pagana, al fresco e vivace naturalismo del musaico del catino di San Vitale, potrebbero moltiplicarsi all'infinito gli esempi che attestano il tenace perdurare della tradizione decorativa romana, ed un esame particolare e comparativo di tutti i motivi decorativi dell'arte bizantina potrà a questo riguardo procurare le maggiori sorprese a chi vorrà metodicamente intraprenderlo.

Certamente non è ancora giunto il momento per iniziare una indagine di questa natura, poichè gli elementi di studio di cui disponiamo oggidì per confrontare in Oriente gli ultimi monumenti dell'arte antica, e i primi sforzi della nuova sono quasi ridotti a niente. Infatti a Costantinopoli non si è ancora trovato un frammento di musaico anteriore alla decorazione di S. Sofia, in Gerusalemme, la capitale religiosa della nuova fede, non restano che pochi frammenti di scultura decorativa, per i primi secoli del cristianesimo l'arte alessandrina e quella palestinense non sono rappresentate che da amuleti e da qualche avorio disperso, e nulla, delle grandi decorazioni cristiane di Antiochia e di Alessandria, ha resistito alla furia devastatrice della conquista persiana e dell'invasione araba. Pur tuttavia, se consideriamo che negli ultimi tre secoli dell'impero l'arte ebbe dappertutto un carattere uniforme, vale lo stesso rintracciare in occidente la fonte di molti motivi e di elementi architettonici e decorativi divenuti poi familiari agli artefici bizantini.

Non si può, pertanto, negare importanza al fatto di ritrovare in tutti i musaici di S. Apollinare Nuovo forme architettoniche schiettamente romane e di veder riprodotti come paliotti degli altari, nel musaico del Battistero Ursiano in Ravenna, tipi di transenne perfettamente uguali a quelle venute in luce sul Palatino.

Un grandissimo numero di decorazioni bizantine, le cui origini di volta in volta si vollero far risalire ad Antiochia, ad Efeso, a Mschatta e ad altri centri di civiltà orientale, fanno semplicemente capo alla classica *Ara Pacis Augustae*, la cui influenza, per un periodo di più che otto secoli si andò esercitando, più o meno consapevolmente, nei monumenti più varii, dagli stucchi delle lunette del Battistero metropolitano di Ravenna alla volta di S. Vitale, dai musaici decorativi di Galla Placidia al catino di S. Maria Maggiore e ad alcuni degli affreschi della chiesa sotterranea di S. Clemente in Roma. (1)

Nel S. Vitale di Ravenna parecchi musaici sono incorniciati da una fascia ondulata che si rivede uguale nel musaico lateranense con rappresentazioni di paesaggi del Nilo; anche la greca vista in prospettiva, usata dai decoratori di S. Vitale, è motivo desunto dall'arte classica, perchè si ritrova identica nel musaico proveniente dal tempio di Otricoli. Altrettanto si dica del mazzo degli asparagi, che due volte appare in S. Vitale adoperato come elemento ornamentale, e che vediamo in numerosi musaici romani, fra i quali basti ricordare quello proveniente da Tor Marancia, esposto nella galleria dei candelabri del museo Vaticano, e l'altro, anche esistente nel medesimo museo, nella sala degli animali, venuto in luce negli scavi di Roma Vecchia. E, per rimanere nella stessa basilica di S. Vitale, come non rilevare che la decorazione delle imagini clipeate, effigiate nella grossezza dell'arco trionfale, fu, più che inspirata, ricopiata addirittura dal frammento di fregio romano col *Trono di Nettuno*, che fu messo in opera nella medesima chiesa e che, con le sue colonnine scanalate, fornì anche il motivo per le spartizioni dell'abside?

Un fenomeno della più alta importanza, non ancora sufficientemente studiato, è quello dell'adattamento delle idee nuove alle forme artistiche preesistenti. Nell'arte romana lo vediamo apparire continuamente non solo quando si trattò di rappresentare qualche divinità, ignota alla mitologia greca, come il Simone Sanco del museo Vaticano — traduzione di un antico tipo di Apollo — e la Norzia, ispirata da una statua di Afrodite, ma anche allorchè si vollero rappresentare personaggi reali, come l'Antinoo del medesimo museo Vaticano, derivante da un tipo di Dionysos, e la principessa del museo Boncompagni Ludovisi, effigiata in aspetto di Giunone.

Anche l'arte cristiana primitiva ci offre un numero rilevante di simili adattamenti, alcuni ben noti, come le rappresentazioni delle Stagioni, del Buon Pastore, di Psiche, del Delfino, ecc. Altri meno conosciuti o ignoti del tutto, come la scena di Daniele fra i leoni, che io credo ispirata dalle antiche rappresentazioni di Cibele e da uno speciale ciclo delle fatiche di Ercole, in cui il leone Nemeo, per quella tendenza antitetica che fu così comune all'arte classica, appare sdoppiato, onde si vede l'eroe lottante con due fiere invece che con una. (2)

Gli artisti bizantini ci hanno lasciate applicazioni del medesimo principio quando nel mausoleo di Galla Placidia, rappresentando il Buon Pastore col suo gregge, hanno ricopiato uno di quei paesaggi arcadici così comuni all'arte romano-ellenistica che ce ne ha lasciati magnifici esemplari in due musaici provenienti da Villa Adriana, ora esposti in Vaticano (nella sala degli animali e nel gabinetto delle maschere) e in moltissime altre opere di carattere decorativo. Qui, almeno, il senso simbolico della nuova composizione cristiana coincideva con quello realistico dell'antica rappresentazione classica, ma il ravvicinamento apparirà tanto più significativo e il valore dell'influenza dell'arte antica tanto maggiore, quando le sua forme, passando ad esprimere idee nuove, perdono assolutamente ogni traccia del loro originario contenuto, divengono un puro e semplice motivo artistico, come è avvenuto di una delle scene teatrali del musaico proveniente dalla tenuta di Porcareccia, (3) che in S. Apollinare Nuovo è fedelmente ricopiato per esprimere l'episodio del *Quattrino della Vedova* e come si vede nell'altro compartimento del medesimo musaico di S. Apollinare rappresentante *Gesù rinnegato da Pietro*, in cui la figura femminile a sinistra riproduce il noto tipo di Polinnia esistente nel museo di Berlino.

Anche parecchi elementi della decorazione architettonica bizantina trovano i loro precedenti diretti più spesso nell'arte d'occidente che in quella orientale. Non solo infatti la forma composita del capitello bizantino deriva dal composito romano, ma i caratteristici capitelli con le foglie agitate dal vento in due direzioni opposte non fanno la loro prima comparsa in S. Demetrio di Salonicco, secondo la opinione comune, nè quelli con le foglie mosse dal vento da destra a sinistra si vedono per la prima volta nella chiesa di S. Sofia della medesima città. Gli uni e gli altri appariscono prima a Ravenna, nella cappella di S. Pier Crisologo, lavorati fra il 433 e il 449. Nè varrebbe obiettare che il marmo dei capitelli di S. Pier Crisologo è greco e che perciò deve presumersi di artisti greci anche la loro esecuzione perchè, se noi troviamo costantemente impresso il segno delle

(1) Su questa influenza dall'Ara Pacis ha richiamata la mia attenzione Corrado Ricci, che in proposito ha raccolti numerosi e importanti elementi che vedremo pubblicati in uno studio speciale.

(2) Su questo argomento mi accingo a pubblicare uno studio esauriente in uno dei prossimi numeri del *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*.

(3) Vedine la riproduzione in *Nogara*. I musaici antichi conservati nei palazzi pontifici del Vaticano e del Laterano, Milano, 1910, tav. LVII.

diverse fabbriche sulle colonne provenienti da Costantinopoli e da altri paesi orientali, a più forte ragione dovremmo rinvenire i medesimi marchi sui capitelli, che hanno vero carattere di opere d'arte.

Ma v'ha di più, perchè ormai si può luminosamente dimostrare che neppure il pulvino, questo elemento essenziale dell'architettura bizantina, è di origine orientale. E invero, mentre i più antichi pulvini conosciuti in oriente sono quelli della basilica di Eski Djuma di Salonicco, in occidente ne troviamo il primo esempio non già nella demolita basilica Ursiana (fine del secolo IV) e nel S. Giovanni Evangelista di Ravenna (425 circa), come vorrebbero il Ricci [1] e il Rivoira, [2] ma nell'abside del S. Giorgio Maggiore di Napoli (367-387). E già alla fine del terzo secolo, secondo osservò il Testi, nel foro di Spalatro, vediamo mancare l'architrave sopra la colonna e poi scomparire anche il fregio, così che il profilo avviluppante della cornice superiore, privo della decorazione, ci dà in embrione la forma dei pulvini di S. Stefano rotondo in Roma e del Battistero metropolitano di Ravenna. [3]

Nei suoi studi sull'Asia Minore, così preziosi per il materiale che mettono in luce, ma qualche volta paradossali nelle loro conclusioni, lo Strzygowski fa, tra le altre, due osservazioni per dimostrare la larga parte che le influenze orientali ebbero nella formazione del sistema architettonico basilicale dei bizantini. Egli infatti fa risalire ad esempi siriaci le absidiole laterali esistenti in molte chiese di Ravenna ed afferma che lo spazio orientale che nelle basiliche occidentali precede l'abside, è proprio delle basiliche della Cappadocia e della Licaonia Isaurica. Ebbene, come proprio un'abside centrale e due più piccole absidi laterali o absidiole noi troviamo nell'edificio sacro ad Eumachia in Pompei, e come in S. Pietro in Vincoli a Roma abbiamo tre absidi fino dai tempi di Sisto III, così, prima che nelle basiliche della Cappadocia e della Licaonia Isaurica, vediamo comparire lo spazio precedente l'abside nella chiesa di S. Pudenziana in Roma.

Lo stesso Strzygowski vuol dimostrare l'origine orientale del mausoleo di Teodorico, che per la sua pianta si ricollega invece strettamente al sepolcro degli Scipioni in Roma e che nella cupola dentata lungo l'orlo esteriore ricopia fedelmente il sepolcro di Opimiano esistente sulla via Latina. [4] Onde ancora una volta l'esame e il confronto delle strutture architettoniche conferma la narrazione degli storici, i quali attestano che Teodorico volle dare misura e carattere romano al suo sepolcro, quando raccontano che egli mandò a Roma il suo architetto Aloisio prima di cominciare la costruzione della magnifica mole.

Chi, dopo ciò, volesse affermare che tutta l'arte bizantina deriva dall'occidente e che nulla essa deve alle tendenze autoctone che pure, come reazione all'ellenismo trionfante o come incosciente perpetuarsi di tradizioni antichissime, fiorivano nei molti centri orientali di civiltà e di cultura, cadrebbe in un eccesso uguale a quello di coloro che vogliono dimostrare ad ogni costo la tesi opposta. Ma basta aver accennato ad alcuni fatti più evidenti e caratteristici per sostenere almeno che il problema delle origini dell'arte bizantina deve essere completamente ripreso in esame. E quanto ai termini del problema stesso, che Giuseppe Strzygowski poneva dodici anni or sono nella domanda "*Orient oder Rom?*" noi crediamo che possano fino da ora essere mutati nell'affermazione "*Roma e Oriente*".

* * *

Diffusa rapidamente col cristianesimo, che aveva bisogno di nuovi mezzi di espressione per i suoi dogmi e per la glorificazione del suo trionfo, l'arte bizantina del sesto secolo creava capolavori architettonici come S. Vitale e S. Sofia, dove col largo uso delle cupole e con la profusione dei motivi decorativi sembrava volesse realizzare in un momento tutti gli sforzi che dovevano fecondare i secoli futuri. E nel medesimo tempo la pittura non solo apriva dinanzi agli occhi degli uomini meravigliati pagine di sovrana bellezza con i musaici di Salonicco, di Costantinopoli e di Ravenna, ma tentava le vie del naturalismo nelle rare icone, ricche di un profondo senso di vita, e soddisfaceva il suo sfrenato desiderio di lusso con numerosissimi manoscritti miniati, come il Cosmas Indicopleustes, l'Iliade della Ambrosiana, il Virgilio Vaticano, la Genesi di Vienna, l'Evangelario di Etschmiadzin, il Vangelo siriaco del monaco Rabula e tanti altri. Le due grandi forze ideali della civiltà di quel mondo lontano, i ricordi della bellezza classica e le tradizioni della vita orientale, si erano ormai completamente fusi in un'arte che rispecchiava gli splendori della società bizantina e, unita ben presto in stretti vincoli col potere, incoraggiata e pedilare dagli imperatori, eternava in opere immortali la magnificenza della corte, la pompa delle sue cerimonie, l'etichetta di tutti i suoi atti, e trasportava nel mondo spirituale la gerarchia terrestre, di cui il palazzo imperiale le offriva un superbo spettacolo. Tutto questo, però, si prestava molto bene per cristallizzare l'ispirazione degli artisti nella ripetizione di certe formule determinate, e quando essi si rivolgevano alla vita per trarne nuovi elementi di bellezza, vi trovavano la stessa affettazione compassata e solenne, la medesima ostentazione di una magnificenza esteriore e soffocante, l'identico gusto per il cerimoniale più rigoroso, tutte quelle tendenze, insomma, che inaridivano le fonti della genialità.

A queste intrinseche ragioni, che nascondevano per l'arte un pericolo, se non un principio di decadenza, si aggiunsero ben presto quelle esteriori degli scrupoli e delle inquetitudini che il dilagare delle immagini destò in molte anime pie, sensibili alle influenze della tradizione giudaica, ostile ad ogni rappresentazione della divinità. Eusebio, Epifanio di Cipro, Xenais, vescovo di Hierapolis, Sereno, vescovo di Marsiglia, lo stesso Gregorio Magno prima timidamente e quasi inconsapevoli, poi in modo più esplicito, si fecero eco di quelle tendenze, in Oriente nacque l'eresia Pauliciana, nemica feroce di tutto quello che non era culto in ispirito e in verità, e a poco a poco le proteste isolate si confusero in un diffuso stato d'animo oscuro, in una sorda ostilità contro le sacre immagini che nel secolo ottavo esplose col movimento iconoclasta.

Un profondo disaccordo regna tuttora nella scienza storica intorno all'apprezzamento della parte avuta dagli iconoclasti nella vita sociale e intellettuale del loro tempo. Il fatto che l'arte all'indomani delle discussioni politiche e teologiche, sembrava non avesse ancora trovata la sua via, e il movimento nazionale, che per quanto ancora indeciso aveva la forza di modificare da un capo all'altro la costituzione dell'impero, aumentano l'oscurità di quel fortunoso periodo della vita bizantina. Pur tuttavia dobbiamo considerare che gl'imperatori, mentre per ragioni religiose proscrivevano e distruggevano le composizioni sacre e ogni altra rappresentazione della divinità in forme umane, proteggevano gli artisti che affidavano all'avvenire il ricordo dei loro atti o esprimevano in visioni pittoresche le immagini della esistenza quotidiana. Così l'arte, uscita dalla chiesa e liberata dalla tirannia monastica, rientrava nella vita per trarne una freschezza nuova, moltiplicava le scene di genere, si esercitava nelle decorazioni pittoresche care all'ellenismo alessandrino, rievocava i modelli antichi e, nella rappresentazione della realtà, riaffermava le sue tendenze naturalistiche.

La pittura storica, di cui soltanto in S. Vitale, nei musaici rappresentanti Giustiniano e Teodora circondati dalla loro corte possiamo ancora vedere un vero capolavoro, ma che pur tuttavia non si era mai arrestata e in alcune miniature e in qualche oggetto d'avorio o di smalto ha lasciato pervenire fino a noi un pallido riflesso del suo fiorire celebrato da numerosi testi, acquistava così un impulso nuovo. E intanto le rappresentazioni di genere penetravano nella stessa casa di Dio per opera di Teofilo, che alle composizioni religiose sostituì vedute di paesaggi con uccelli e animali, e di Costantino V, il quale nella chiesa di Blacherne fece dipingere una decorazione di alberi, popolati di gru, di corvi e di pavoni.

Così dalla crisi iconoclasta l'arte bizantina, costretta a cercare nuove vie fuori dei soggetti sacri, usciva rinnovellata e, se l'ortodossia proscritta trovava nella miniatura un rifugio e un terreno che riusciva a sottrarsi ai rigori rivolti sopra tutto contro l'arte monumentale, anche qui nel gusto della simmetria solenne, nell'amore delle attitudini nobili e gravi, nella predilezione per il lusso e per la magnificenza, nel sano e vivificante realismo, la pittura religiosa appariva trasformata per virtù delle tendenze storiche e naturalistiche dominanti nella corrente profana.

Questo largo movimento, che ebbe il carattere di una vera rinascenza e, tra il secolo nono e il dodicesimo, toccò l'apogeo dello splendore con la così detta *seconda età d'oro bizantina* ebbe favore anche dalle speciali condizioni politiche del momento. Alla fine del secolo nono, infatti, la dinastia macedone diede un grande sviluppo politico all'impero, che allora aveva cessato di essere romano e universale per divenire schiettamente bizantino, e l'effetto di questa trasformazione si rispecchia anche nell'arte, che in un certo modo si specializza ed erige a principii generali e fondamentali quelle che fino allora erano state soltanto particolarità locali. In breve, come la prosperità dal centro dell'impero si spandeva fino alle più lontane provincie, così lo stile bizantino irradiava i suoi splendori dall'Asia minore alla Francia meridionale, dall'Italia del nord alla Sicilia.

Come già nella meravigliosa espansione del sesto secolo, il rinnovamento che fece capo alla *seconda età d'oro* mosse da un lato da una profonda influenza dell'antichità classica, dall'altro dalla suggestione della vita, dal fascino potente della verità. Le visioni della grandezza passata si ridestavano nell'anima degli artisti come echi di canzoni lontane, ma riascoltate nella realtà di una vita presente e meravigliosa. I profeti, come quelli della basilica di S. Apollinare Nuovo in Ravenna, sono solitamente atteggiati come antiche statue di oratori, ma accanto a loro prendono posto i vescovi indossanti il costume pontificale del decimo e dell'undicesimo secolo; la Vergine, nella scena della

---

(1) C. Ricci, Guida di Ravenna, Bologna, IV ed., 57.

(2) G. T. Rivoira, Le origini dell'architettura lombarda, Roma, 1901, p. 11.

(3) L. Testi, in Archivio storico italiano, 1902, 16.

(4) Debbo a Corrado Ricci, che si occuperà di proposito anche delle quistioni relative al mausoleo di Teodorico, l'indicazione di questo sepolcro della via Latina.

Natività, ricorda le figure feminili adagiate sui sarcofagi, ma la poetica scena ci si rileva nell'ambiente reale, su fondi di paesaggi in cui si svolgono episodi della esistenza di tutti i giorni; la personificazione dell'Inferno calpestato dal Redentore fa pensare alla figura di qualche barbaro ferito o di qualche Fiume, ma alla scena dell'Anastasis partecipano personaggi vestiti come alti dignitari di palazzo; il Cristo del Battesimo sembra un Apollo arcaico, e vicino a lui tutto il mondo classico, con le sue allegorie, con la poesia delle sue rappresentazioni mitologiche e campestri, con le sue personificazioni rivive tra il nono e l'undecimo secolo nelle opere degli artisti bizantini; ma su questo fondo tradizionale appariscono i costumi e i ritratti contemporanei espressi con un vivace sentimento del pittoresco, con un profondo senso della realtà. E pure, se noi studiamo questa duplice tendenza nei monumenti più caratteristici dell'arte di quel periodo, nel Saltero della biblioteca nazionale di Parigi e in quello della Marciana, che appartennero all'imperatore Basilio II, nel S. Gregorio Nazianzeno di Parigi, nel Menologio vaticano, nel S. Giovanni Crisostomo di Niceforo Botoniate, l'influenza dall'antichità ci apparirà tutta esteriore di fronte al sentimento intimo e vivo della verità presente. Si ripetono le idee antiche, ma tradotte in forme convenzionali, che hanno perduto il primitivo significato. Le figure allegoriche, che prima erano immagini viventi, rispondenti ad un concerto filosofico oltre che artistico, o poetiche finzioni sgorgate inconsapevolmente dalla fresca sorgente della fantasia popolare, sono ora fiori retorici accumulati faticosamente a sovraccaricare delle idee astratte.

La stessa formazione della iconografia, che tra il nono e e l'undecimo secolo fu uno dei fatti caratteristici della storia dell'arte bizantina, fino dal principio nascondeva in sè i germi del decadimento. Perchè proprio quando nuove fonti d'ispirazione le si offrivano e l'accresciuto culto della Vergine trovava una miniera di motivi inusitati negli Evangeli apocrifi, il concilio del 787 e le ordinanze che ne seguirono, facendo obbligo agli artisti di sottostare alle idee teologiche, determinando la ripartizione delle scene nelle chiese e le formule di ogni composizione, creavano una iconografia nuova, ma già così completa fino dalle sue origini, che essa poteva continuare a ripetersi indefinitamente quasi senza più rinnovarsi.

Anzi, a poco a poco, sotto l'influenza dei teologi, si andarono eliminando gli elementi profani che durante il movimento iconoclasta avevano ravvivata l'arte religiosa rifugiatasi nella miniatura, la tradizione classica si indebolì sino a sparire del tutto e una limitata scelta di tipi fu sufficiente per la narrazione dei fatti biblici e per il comento figurato degli Evangeli.

Alla tendenza naturalistica del sesto secolo e del periodo più bello della seconda età d'oro se ne sostituì una assolutamente opposta, la quale voleva che l'ideale servisse di fondo alla realtà; il rispetto esagerato delle formule tradizionali soppresse l'individualità degli artisti, che si affaticarono nella esatta interpretazione dei testi, riproducendone letteralmente il senso mediante figure dagli atteggiamenti uniformi, fra una decorazione di una ricchezza suprema. Così, al principio del duodecimo secolo, arrestato completamente ogni sviluppo della iconografia, soppiantata con tipi artificiali la fresca ispirazione della natura, l'arte bizantina iniziava la sua seconda decadenza e l'artista si trasformava in un abile operaio.

Un'estetica tutta nuova, fatta di preoccupazioni religiose, di ascetismo, delle estasi e dei terrori di monaci e di ingenui fedeli, succede all'antica. All'entusiasmo per la bellezza plastica e giovane, alle serene visioni realistiche in cui il paesaggio sorride come in un idillio di Teocrito, si è ormai sostituita l'apoteosi del dolore e del patimento, l'ideale della bellezza senza corpo, della grandezza senza limiti, della senilità resa orrenda dal male e dalla morte. L'arte, che era stata richiamata alla vita da fortunate circostanze politiche, non aveva ancora conquistata una indipendenza assoluta quando le condizioni dell'impero mutarono, perciò ne seguì la rapida decadenza. Dopo aver raggiunto uno splendore che parve rivaleggiare con i periodi più gloriosi del classicismo, essa sembrò a un tratto contaminata dalla lebbra, dalla epilessia, dalla peste nera che in quei secoli oscuri devastavano l'umanità. La civiltà, che per secoli era rimasta concentrata nella capitale, cadde con essa e, quando Costantinopoli fu presa dai crociati tracollò ad un tratto in una repentina e definitiva catastrofe, perchè non potè trovare asilo nelle provincie ormai imbarbarite. Gl'incendi, i furti, i tributi, il feudalismo dissanguavano l'impero, mentre orde fameliche saccheggiavano le città, e i palazzi e le chiese di Genova e di Venezia si arricchivano delle spoglie rubate.

Michele Paleologo tentò la ricostituzione dell'impero, ispirandosi ad un principio di decentramento amministrativo, ma le istituzioni municipali delle provincie, abituate troppo lungamente e disinteressarsi della vita politica accentrata nella capitale, non risposero all'aspettazione.

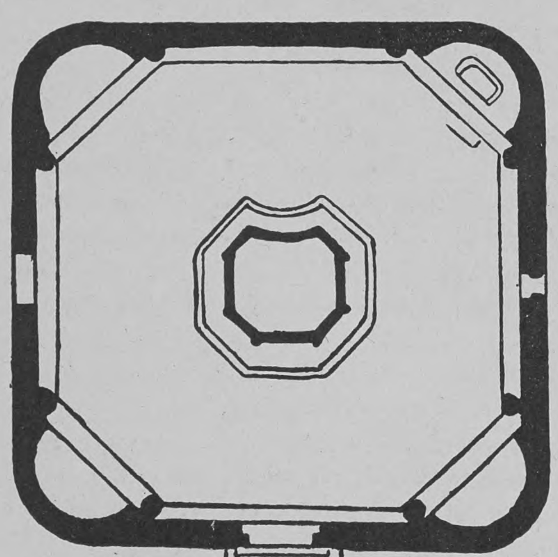
Il vecchio organismo dell'impero orientale, ormai esaurito, era perduto per sempre e con lui la cultura e l'arte bizantina avevano compiuta la loro missione nel mondo.

Arduino Colasanti.

L'ARTE BISANTINA IN ITALIA

DESCRIZIONE DELLE TAVOLE [1]

Tav. I, II, III, V. RAVENNA - BATTISTERO DELLA CATTEDRALE. — L'ipotesi, avanzata da alcuni, che il Battistero della Cattedrale sia stato costruito insieme con la vicina chiesa dall'arcivescovo Orso, deve essere esclusa assolutamente per varie ragioni. Innanzi tutto è da tenere presente che il piano primitivo dell'edificio, con tracce di vasca, si trova ad una profondità di tre metri dall'attuale, ad un livello cioè inferiore a quello di ogni altro monumento ravennate. Inoltre antiche iscrizioni, che si leggevano nel monumento e il cui testo ci è stato integralmente conservato dagli storici, attestavano che l'arcivescovo Neone (449-452) aveva ridotto a battistero una sala termale degli antichi bagni esistenti presso la cattedrale.



RAVENNA - BATTISTERO DELLA CATTEDRALE - Pianta

Ai lavori compiuti da Neone, il cui monogramma appare nel monumento, appartengono senza dubbio i pochi avanzi di un secondo pavimento che si vedono a m. 1,75 dall'attuale, allo stesso livello cioè della chiesa di S. Giovanni Evangelista, costruita intorno alla metà del secolo V. A mezzo metro circa dal piano più recente se ne trova finalmente un terzo, messo in luce dagli scavi compiuti nel 1904.

Il Diehl (op. cit. 112) dice che l'esterno del Battistero è insignificante, ma dimentica evidentemente il motivo dei piccoli archi decorativi, che si ritrova nelle chiese di S. Vittore e di S. Francesco e che più tardi si andò diffondendo sempre più ed ebbe nell'arte romanica una così grande importanza. D'ordine dell'arcivescovo Teodoro, nel 688, fu posta sul vertice del tetto una croce di bronzo con una iscrizione che ricorda il nome del donatore. Sull'architrave della porta del secolo XVI, riparata sulla fine del settecento, è il motto francese «En espoir Dieu» che ricorda l'altra divisa: «Au plaisir de Dieu» fatta incidere da Benedetto Adam sull'architrave della porta di S. Giovanni in Oleo a Roma.

Nell'interno otto colonne sormontate da capitelli, due dei quali bizantini, gli altri romani, di ordine corinzio, sorreggono altrettanti archi rivestiti di musaico, con rappresentazioni dei Profeti fra rabeschi verdi lumeggiati d'oro, su un fondo azzurro cupo. Le figure campeggiano alternativamente in quattro nicchie e su quattro pareti adorne d'iscrizioni e di tarsie marmoree. Un secondo ordine di archi di scarico, dai quali si slancia la cupola rivestita di musaico, poggia su altre otto colonne di marmi diversi, munite di capitelli, pulvini e mensole. Ognuno di questi archi di scarico è suddiviso in tre arcate minori; la centrale contiene una finestra, le altre due magnifiche statue di stucco, di schietta ispirazione classica. Altri bellissimi stucchi adornavano le sovrastanti lunette, ma nel passato furono in parte martellati e distrutti come cosa barocca. Mediante l'aiuto di fotografie e disegni si son potute completare con una tinta neutra le parti superstiti, attestanti il tenace perdurare della gloriosa tradizione decorativa romana.

L'originario edificio romano, costruito intorno al terzo secolo dopo il radicale mutamento compiuto per opera di Neone ebbe altri restauri dall'arcivescovo Massimiano, il cui monogramma si vede sopra due degli archi inferiori.

Costruita di piccoli tubi vuoti di terra cotta, inseriti uno nell'altro e disposti in file orizzontali sovrapposte, la cupola del Battistero metropolitano è nella sua parte interna coperta di musaici divisi in tre ordini. L'inferiore, di carattere architettonico, consta di otto compartimenti che, fra colonne, mostrano alternati quattro troni crucigeri e altrettanti altari su cui sono aperti i libri degli Evangeli. Immediatamente sopra si svolge solenne la processione dei dodici apostoli, rappresentati con tratti realistici e personali, nobilmente drappeggiati in tuniche e in mantelli che avvicendano le loro tinte chiare ed oscure. Nel disco centrale S. Giovanni battezza Gesù, immerso per metà nelle acque del Giordano, simboleggiato dalla figura di un vecchio con una canna palustre in mano.

Si è molto sofisticato per avvicinare questo musaico del quinto secolo alla scuola di Antiochia di Siria, senza pur tuttavia riuscire a citare una sola opera di sicura origine siriaca che abbia con esso qualche stretto rapporto. Innegabili invece sono i segni per i quali il musaicista della cupola del Battistero metropolitano si dimostra fedele interprete e continuatore dei motivi dell'arte occidentale. Alcuni dei paliotti degli altari ricopiano infatti fedelmente transenne classiche, di cui bellissimi esempi sono venuti in luce sul Palatino; le forme architettoniche, onde sono divisi gli otto compartimenti della zona inferiore corrente lungo il tamburo, sono schiettamente romane; le figure degli apostoli rispecchiano la grandiosità dell'arte monumentale, e l'individualità delle loro fisonomie e la nobile ampiezza dei panneggi ricordano i procedimenti antichi; infine la figura personificante il Giordano deriva direttamente dai modelli classici e dalla simbologia pagana.

Nei musaici della cupola del Battistero metropolitano si vedono tracce di rifacimenti vecchi e moderni, che risalgono al secolo VII, al XII, al XVI e al XVIII.

Tav. I, VI, VII, LXII. RAVENNA - SEPOLCRO DI GALLA PLACIDIA. — Dei numerosi e ricchissimi edifici che la figlia di Teodosio il Grande eresse in Ravenna mentre governava l'impero d'Occidente in nome del giovinetto suo figlio Valentiniano III, l'elegante sacello sepolcrale, noto anche col nome di oratorio dei SS. Nazario e Celso o dei SS. Gervasio e Protasio, è l'unico che sia pervenuto a noi intatto.

Costruito fra il 450 e il 452 su un piano a croce latina, interrato per circa m. 1,50, ha i muri esterni decorati nella parte inferiore da archetti e lesene, poggiate su uno zoccolo attualmente nascosto. Sette finestre strettissime e lunghe lasciano piovere nell'interno una luce tenue ed uguale. Un fregio romano, decorato con leoni, un vaso ed un tralcio di vite, adorna l'architrave della porta antica, del quale restano due pezzi.

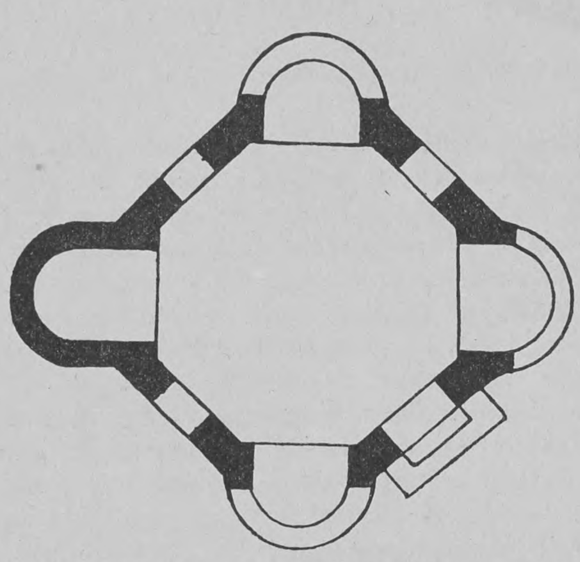
Fin dall'origine la parte inferiore delle pareti interne era ricoperta da lastre di giallo antico che in questi ultimi anni sono state ricollocate al loro posto fin dove è stato possibile, completandole, nelle parti meno in vista, con altre di giallo di Siena. Più in alto le volte dei quattro bracci e la cupola centrale, di mattoni, rinfiancate da vasi vinarii, e le lunette all'estremità di ciascuna volta sono ricoperte di musaici, la cui ricchezza decorativa, sobria ed elegante, si completa con l'armonia del colorito. Su un fondo azzurro cupo si disegnano leggermente ornamenti d'oro; tralci di vite, gigli e rose circondano le figure auree degli apostoli e dei profeti, mentre dal fondo delle lunette i cervi, facendosi largo fra i rami dorati, vengono a dissetarsi alla fontana della vita. I simboli dei quattro Evangelisti si vedono nei pennacchi della cupola, in cui una grande croce

(1) Non mi sono proposto di dare una raccolta completa di quanto l'arte bizantina ha lasciato in Italia, ma ho voluto soltanto riunire i monumenti più caratteristici, facendo specialmente posto ai motivi decorativi e riproducendo di ogni motivo gli esemplari più belli.

scintilla fra stelle innumerevoli, come nella volta della chiesa di Casaranello in provincia di Lecce. Due grandi composizioni si corrispondono sopra l'ingresso e in fondo alla cappella. In una è rappresentato S. Lorenzo, vestito di bianco, con una croce in spalla, dinanzi alla graticola e ad un armadio aperto con i libri dei quattro Evangeli; nell'altra si vede il Buon Pastore che riconosce e carezza le sue pecorelle.

Lo spirito di tutta la decorazione musiva del sepolcro di Galla Placidia è veramente classico. La incantevole figura del Redentore, sotto le spoglie del Buon Pastore, è simile a quella di un Apollo antico, mentre alcuni degli Apostoli, nella maestà dell'atteggiamento e nella larghezza dei panneggi, sembrano ricopiati da statue di oratori o di filosofi. Alcuni motivi ornamentali ci riconducono direttamente all'*Ara pacis Augustae* e qualche particolare trova i suoi modelli immediati nell'arte antica. Così, per esempio, Corrado Ricci rilevò che la *greca* svolgentesi nel sott'arco a mezzogiorno è uguale a quella che si vede in un musaico delle Terme di Otricoli, scoperto nel 1780 ed ora esposto nella sala rotonda del Museo Vaticano, e che il vaso con le due colombe che bevono ricorda quello venuto in luce nel 1737 a Villa Adriana, ora nel Museo Capitolino.

TAV. IV. RAVENNA - BATTISTERO DEGLI ARIANI - MUSAICO DELLA CUPOLA. — La cupola del Battistero degli Ariani — antica sala termale del bagno che si estendeva nell'attigua casa di Droenone, convertita dagli Ariani in battistero e poi mutata in oratorio col titolo di S. Maria *in Cosmedin* — non ha la mirabile leggerezza e la solidità della volta del Battistero metropolitano. Costruita di mattoni, essa soltanto nei rinfianchi aveva alcuni vasi vinari.

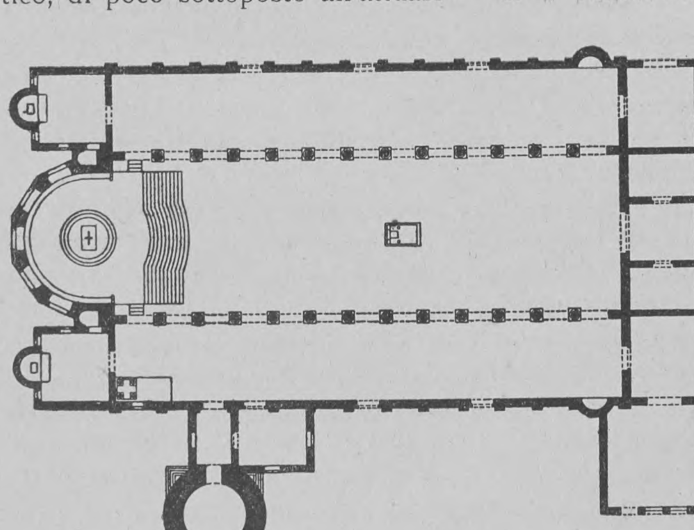


RAVENNA - BATTISTERO DEGLI ARIANI - Pianta

Il musaico onde questa cupola è rivestita internamente rappresenta nel disco centrale il Battesimo di Gesù, che si vede con la metà della persona immersa nel Giordano, personificato da un vecchio con una canna palustre nella destra, un vaso fluviale vicino e rosse gambe di granchio sul capo. In una zona inferiore si vedono il trono crucigero con cuscino di porpora e la consueta processione degli Apostoli, separati ad uno ad uno da verdi palme.

Appariscono qui i medesimi elementi decorativi e gli stessi caratteri del musaico del Battistero metropolitano, ma ogni originalità ed ogni vigoria son venute meno attraverso la fiacca esercitazione del copista.

TAV. V, XXV, XXVI, XXVII. RAVENNA - S. APOLLINARE IN CLASSE FUORI. — Cominciata nel 434 con gli aiuti di Giuliano, tesoriere di Giustiniano, e per iniziativa dell'arcivescovo Ursicino (534-538) fu consacrata nel 549 dall'arcivescovo Massimiano. L'organismo della chiesa — fondata su alte dune, tanto che sta tuttora sul livello del mare per m. 1,82 col piano antico, di poco sottoposto all'attuale — si è conservato quasi immutato, ma per il tempo e per l'incuria degli uomini molte parti esterne sono andate in rovina. Così pochissimi avanzi rimangono del quadriportico, il pronao ha perduta la sua torretta di destra, il fianco sud si è dovuto ricostruire quasi per intiero e delle nove porte una sola rimane aperta. Come in S. Apollinare Nuovo, i muri perimetrali delle navi sono scompartiti all'esterno da tanti archi ciechi, separati per mezzo di lesene poggianti su una base di mattoni e sormontate da una cornice d'imposta nella nave maggiore. Questa divisione della parete in bande murali e contrafforti — come fu già acutamente

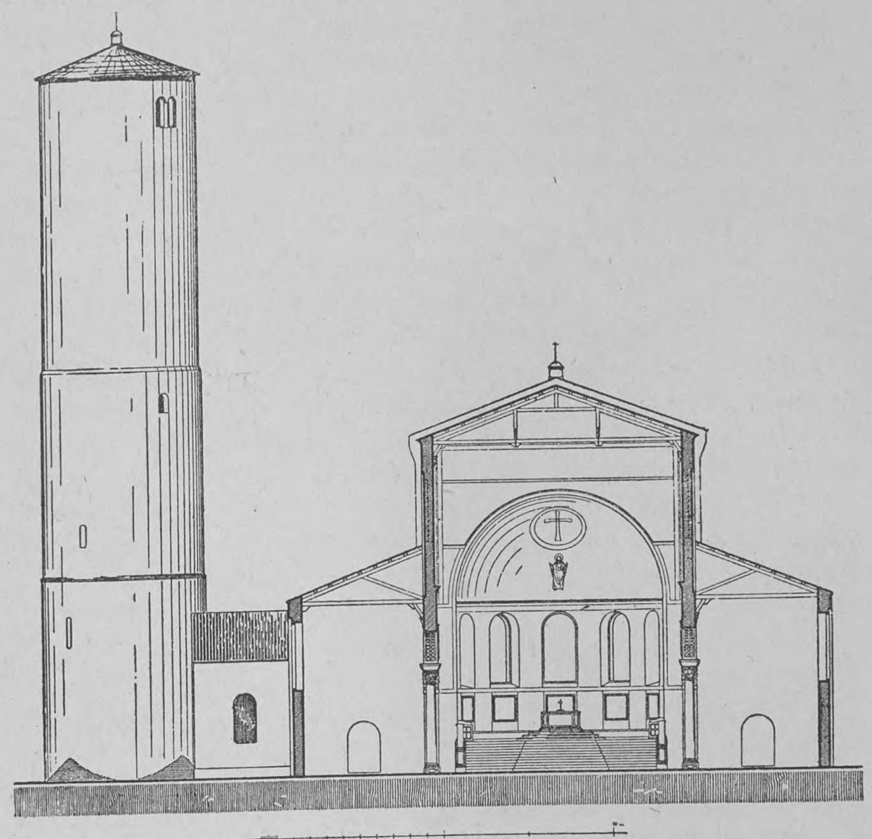


RAVENNA - BASILICA DI S. APOLLINARE IN CLASSE FUORI - Pianta

rilevato da Laudedeo Testi [1] — formerà la base della teorica delle spinte applicata nelle chiese lombardo-romaniche e, ancora più, nelle cattedrali a sesto acuto.

Il campanile rotondo, il più bello per proporzioni e per costruzione di quanti ve ne sono in Ravenna, s'innalza su base quadrata, i cui angoli, per una inclinazione verso il centro di sessanta gradi circa, formano una specie di rinforzo. In basso, tra le sue finestrelle simili a feritoie, gira una larga fascia di muro reticolato.

Il fatto che l'asse del campanile non incontra perfettamente ad angolo retto il lato della chiesa, lasciò supporre per un momento che esso fosse in origine una torre farea, anteriore pertanto alla costruzione di Giuliano argentario. Ma come si può



RAVENNA - BASILICA DI S. APOLLINARE IN CLASSE - Spaccato

concepire l'esistenza di un faro quasi a ridosso delle mura della città e proprio dalla parte opposta a quella del mare? Perchè non si deve dimenticare che la positura del mausoleo di Teodorico e le scoperte del sepolcreto del sesto secolo fatte ad est di Ravenna dimostrano che in quel secolo il mare si era già ritirato lontano. È preferibile ammettere l'esistenza di una lieve irregolarità costruttiva, tanto più che nei monumenti ravennati è facile incontrarne innumerevoli, e basti ricordare, a modo di esempio, che in S. Vitale non un solo lato dell'ottagono è uguale ad un altro e nella stessa S. Apollinare in Classe fuori le colonne che fiancheggiano la navata centrale non si trovano sempre perfettamente di fronte. Chè, ove anche tutto ciò non bastasse, ogni dubbio sarebbe tolto dal fatto che il livello delle fondamenta della torre di S. Apollinare in Classe fuori è più alto di quello delle fondamenta della chiesa, mentre i sassi dell'antica strada e i musaici pavimentali scoperti nelle vicinanze sottostanno per più di un metro.

Un musaico splendido, ma guastato da restauri e rifacimenti eseguiti nei secoli passati adorna la tribuna la cui parte inferiore fu nel secolo decimottavo rivestita da lastre di greco. Una magnifica decorazione vegetale, con uccelli svolazzanti fra i rami, corre lungo il sott'arco; la fronte dell'arco stesso, ornata di fregi, è coperta di musaici rappresentanti il *Redentore e i simboli degli Evangelisti, le Città di Betlemme e di Gerusalemme, da cui escono dodici pecore significanti gli Apostoli, le palme, simbolo del martirio, gli arcangeli Gabriele e Michele* (tav. XCVI) e i due *Evangelisti Matteo e Luca*. Nei due quadri laterali, opere di grande decadenza, si vedono i *sacrifici di Abele, di Melchisedech e di Abramo* e *Flavio Costantino IV detto Pogonato che, insieme con Eraclio e Tiberio, consegna i privilegi per la chiesa ravennate all'arcivescovo Reparato* (671-677) *e al clero*.

Tradizioni antiche e tendenze nuove dominano invece nella vasta composizione del catino, divisa in due parti, di cui la superiore raffigura la *Trasfigurazione di Gesù sul monte Tabor*, la inferiore *S. Apollinare fra dodici pecorelle,* simboleggianti secondo alcuni i fedeli, secondo altri gli Apostoli. Ma il gesto di S. Apollinare, il quale, con le bracce levate in alto a guisa di orante, contempla la grandiosa scena che si svolge sopra di lui, riunisce in un'intima unità ideale le due rappresentazioni. Di grande importanza iconografica è la scena della *Trasfigurazione*, espressa mediante una croce gemmata inscritta in un medaglione azzurro, fiancheggiato dalle bianche figure di Mosè e di Elia volanti fra le nubi, mentre tre pecore situate più in basso guardano il simbolo della redenzione.

È difficile comprendere il significato di una figurazione in cui il solo S. Apollinare, vestito dell'antica pianeta e del palio vescovile, mette una nota realistica in quella simbologia com-

(1) *L. Testi* e *N. Rodolico*, Le arti figurative nella storia d'Italia, Firenze 1907, 107.

plicata e sottile che a metà del sesto secolo sembra riassumere lo sforzo supremo della fantasia degli artefici cristiani. A meno che in essa non voglia vedersi un tentativo di reazione delle antiche tradizioni mistiche e allegoriche contro il dilagare della tendenza storico - naturalistica ormai trionfante.

Tav. VIII. RAVENNA - SEPOLCRO DI TEODORICO. — La magnifica rotonda — che taluni credettero opera romana, altri asserirono costruita da Amalasunta, mentre gli storici contemporanei o quasi di Teodorico, fra i quali l'Anonimo Valesiano, attestano che essa fu eretta dallo stesso re Goto con ogni probabilità intorno all'anno 520 — è costituita da pietre squadrate e mirabilmente connesse a secco. Su ogni lato del piano inferiore decagonale, interrotto a metà da una semplice cornice su cui poggiano archi poderosi formati da undici cunei dentati, si aprono grandi nicchie le quali più tardi, dopo che l'edificio era stato trasformato in chiesa, accolsero varie arche sepolcrali. Si è voluto sostenere che sull'aggetto costituito da questi archi poggiassero colonnine sorreggenti altri vòlti, in modo da formare intorno al tamburo circolare del piano superiore una loggia praticabile, e si è pensato che ad una ricostruzione di questa loggia appartenessero i cippi, le basi, i capitelli e tutti gli altri numerosi frammenti romanici che si conservano nell'interno del monumento. Ma basta pensare che dal sec. XI in avanti al sepolcro di Teodorico furono sempre addossati un monastero di Benedettini e altri edifici, per togliere valore a questa pretesa testimonianza. Più fondata è l'opinione di Corrado Ricci, il quale ritiene che gli archi del primo piano sostenessero una decorazione bensì sporgente, ma aderente al muro, e nei frammenti romanici riconosce gli avanzi del piccolo chiostro a colonne binate appartenente al monastero distrutto nel 1660.

La stupenda cupola che sovrasta al monumento è formata di un sol pezzo di calcare ippuritico d'Istria, offeso da una crepatura forse nel momento in cui si metteva in opera, e sui dodici risalti dell'orlo reca incisi i nomi degli Apostoli e degli Evangelisti. La fascia corrente immediatamente sotto questa cupola è decorata di un motivo a tenaglia di tipo nordico, che ricorda quello dell'ornamento d'oro intarsiato di granate, rinvenuto nel 1854 nei pressi del mausoleo di Teodorico e conservato ora nel Museo di Ravenna (Sagrestia, 2ª vetrina).

Sei pertugi quadrati danno luce all'interno del piano inferiore che ha forma di croce; dodici finestrelle lasciano invece penetrare un chiarore più diffuso nel piano superiore, la cui rotondità è interrotta da una nicchia che si apre di fronte alla porta. La volta era originariamente dipinta e tracce dell'antico colore si vedono attorno ad una gran croce centrale.

Ad uno dei molti restauri eseguiti nel secolo decimottavo si debbono le due scale esteriori, che guastano la bella e semplice linea del mausoleo. Altri lavori, rifacimenti e bonifiche furono compiuti nel 1810, nel 1824 e nel 1844.

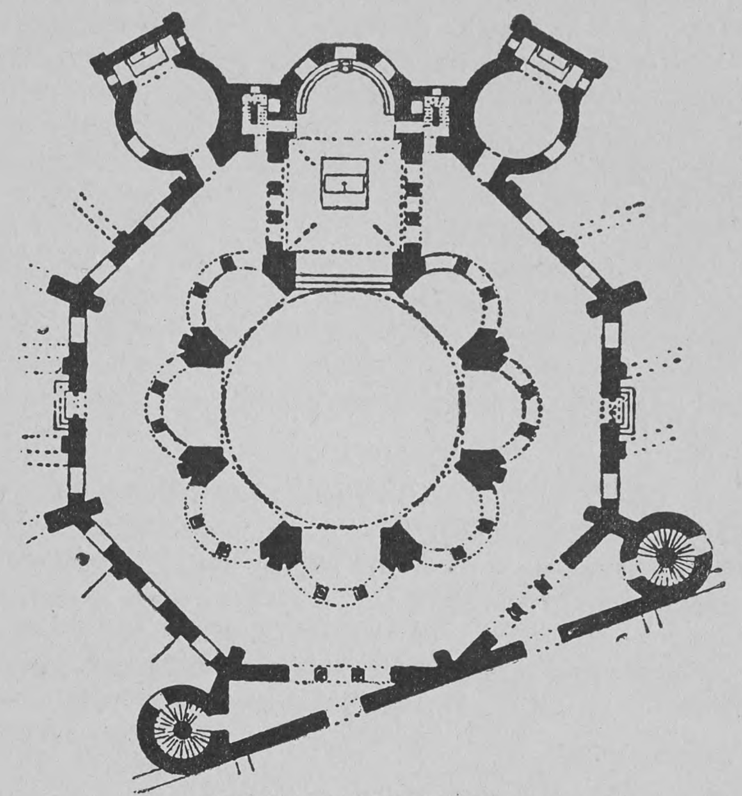
Tav. IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XLVI, XLVII, XLIX, LXVI, LXXV, LXXVI. RAVENNA - S. VITALE. — Gli storici ravennati non indicano la data della fondazione della basilica di S. Vitale e Agnello a questo riguardo si limita a dire che nel tempo dell'arcivescovo Ecclesio " ecclesia beati Vitali martiris a Iuliano argentario una cum ipso praesule fundata est „. Ma poichè Ecclesio resse il vescovato di Ravenna per un periodo di tredici anni (521-534) dalla testimonianza di Agnello non è possibile desumere con precisione il momento in cui fu iniziato il sontuoso edificio, che ricevette la sua consacrazione soltanto nel 547, per opera dell'arcivescovo Massimiano.

Corrado Ricci (1) si attiene alle parole di Agnello, e di tutti gli scrittori soltanto il Rivoira afferma che la fondazione del S. Vitale di Ravenna è anteriore di un anno a quella della basilica costantinopolitana dei SS. Sergio e Bacco, che si sa con certezza essere avvenuta nel 527. (2) Da questa supposizione anzi il Rivoira trae notevoli conclusioni nella prima parte della sua opera, ma convien subito rilevare che nessuna testimonianza sicura permette non solo di affermare la priorità della fondazione del S. Vitale rispetto a quella della basilica dei SS. Sergio e Bacco, ma di fissare in qualsiasi modo la data dell'inizio della bella chiesa ravennate. Soltanto, se volessimo tener conto da un lato delle vicende che turbarono la vecchiezza di Teodorico, dall'altro delle asserzioni del De Rubeis, il quale, in contrasto con Agnello, scrisse che Argentario fu incaricato della fabbrica di S. Vitale non dall'arcivescovo Ecclesio, ma dal suo successore Ursicino, dovremmo piuttosto porre la fondazione della chiesa negli ultimi anni del regno ostrogoto. D'accordo in ciò anche col Bacchini, il quale prudentemente si contentò di esprimere il dubbio che in un tempo in cui le lotte di religione preparavano la vittoria dell'Arianesimo, in Italia, e in una città soggetta ad un re ariano palesemente nemico, potesse un vescovo cattolico spendere per l'erezione di una chiesa l'enorme somma di ventiseimila soldi d'oro.

(1) *C. Ricci*, Guida di Ravenna, Bologna, 1904, 38.

(2) *G. T. Rivoira*, Le origini dell'architettura lombarda, Roma, 1901, 69.

Ma vogliamo subito osservare che l'affermazione del De Rubeis e i sospetti del Bacchini sono distrutti dalla testimonianza dello stesso monumento, il quale nel musaico dell'abside ci mostra precisamente il vescovo Ecclesio cha presenta al Redentore il modello della chiesa. Ci conviene dunque attenerci ancora una volta a quello che scrive Agnello, anche se dalle sue parole non ci è dato desumere l'anno in cui furono cominciati i lavori del tempio.



RAVENNA - SAN VITALE - Pianta

Del resto la quistione della data della fondazione del S. Vitale — di capitale importanza se a quella chiesa più tosto che alla basilica dei SS. Sergio e Bacco di Costantinopoli si voglia far risalire l'origine di un tipo che ebbe poi varie imitazioni — diventa assolutamente oziosa, quando si consideri che i precedenti di S. Vitale si trovano tanto in occidente, per esempio nel Ninfeo degli orti liciniani, nel battistero di Neone e in quello originario lateranense ricostruito dal papa Ilario (449-458), quanto in Oriente, dove la precisa descrizione di S. Gregorio Nazianzeno ci dà notizia della esistenza di una chiesa di pianta perfettamente ottagonale e demolisce perciò l'altra asserzione del Rivoira che nelle più note chiese bizantine coeve al S. Vitale "l'ottagono portante la cupola è associato con un ricinto non già ottagono, ma quadrato»." (1)

Col caratteristico tipo a volte, a doppio loggiato e ad esedre con colonnati, occupanti lo spazio che sta sotto la cupola centrale, la basilica di S. Vitale costituisce l'ultimo anello della catena che congiunge il sistema basilicale romano col sistema bizantino.

L'esterno della magnifica chiesa, cara a Giustiniano e Teodora, che con doni cospicui contribuirono al suo compimento, è di una grande semplicità. Tre finestre, che illuminano il gineceo, e tre finestre e una porta, rispondenti alla loggia inferiore, si aprono su cinque lati dell'ottagono, occupato nei tre rimanenti dall'abside e dal pronao. Una modesta cornice segna esternamente la divisione dei due loggiati, che in origine erano nell'interno separati da travature o lacunari. Ma poichè al primo incendio della S. Sofia di Costantinopoli, avvenuto sotto Arcadio, un altro ne era seguito nel 532, l'imperatore dovette evidentemente richiamare gli architetti alla rigorosa osservanza della costituzione di Teodosio e Valentiniano, che vietava di usare nelle basiliche *stazioni* di tavole, e della costituzione di Zenone (proprio da Giustiniano confermata nel 531) che proibiva di costruire i terrazzi in legno. Così il lacunare, fatto durante il periodo gotico, fu tolto e sostituito dalle volte di materiale laterizio che ancora si vedono al loro posto.

Otto piloni, fra i quali si aprono sette nicchie, traforate in corrispondenza di ciascuno dei due piani da tre archi, reggono la doppia loggia e la cupola conica centrale, costruita con tubi vuoti di terracotta, incastrati uno nell'altro orizzontalmente, secondo il metodo seguito in altri monumenti di Ravenna, ma non esclusivamente ravennate, tanto che lo vediamo apparire anche in fabbriche romane e cartaginesi come una degenerazione della cupola di un sol getto.

Assai interessante è il sistema statico della cupola di S. Vitale, che non è basato sull'uso dei contrafforti esterni ai muri del tamburo, come nella chiesa dei SS. Sergio e Bacco di Costantinopoli, nè su quello dei contrafforti disposti sul perimetro esterno della cupola e dei pennacchi sferici triangolari, come nella S. Sofia della stessa città, ma trova una parte della sua stabilità nella sopraelevazione dei muri che le servono di sostegno e in un tratto di tamburo che forma un perfetto raccordo d'angolo sulle linee rette nel poligono. Questo raccordo, che per-

(1) Op. Cit.

mette al tamburo di mantenere la stessa ampiezza del poligono prima di slanciarsi a voltare la cupola, si potè usare senza l'aiuto del pennacchio — come acutamente fu rilevato dal Rivoira (1) — mediante la creazione di un'esedra che vuota l'angolo nel proprio punto ove il tamburo, reso circolare, sarebbe mancante di un qualsiasi sostegno.

Fin dall'origine della chiesa le pareti sottostanti alla loggia terrena e i piloni fino all'altezza dei capitelli apparvero, come oggi, rivestiti da lastre di marmo greco e africano, e soltanto nel medio evo, in qualche tratto rimasto scoperto per la ruina del rivestimento marmoreo, furono eseguiti affreschi e musaici. Contemporanea invece alla costruzione del tempio è la stupenda decorazione musiva della tribuna e del presbiterio, il più importante monumento pittorico del tempo di Giustiniano.

Disposto secondo un ordine rigoroso, ispirato dalla dottrina del *duofisitismo*, il sontuoso e smagliante rivestimento occupa la volta, le lunette, il catino, le pareti, tutta insomma la parte alta del santuario. Nella grossezza dell'arco trionfale si vedono effigiati entro clipei cinti d'ornati e di delfini il *Redentore*, i *dodici Apostoli* e i *SS. Gervasio e Protasio*, figli di S. Vitale. Di là dall'arco trionfale, in corrispondenza della loggia terrena, s'aprono in ciascun lato tre archi sorretti da due colonne con capitelli a cesto traforati e coi pulvini ornati con motivi vegetali e con simboli. L'ampio arco di scarico forma su di loro una lunetta, rivestita di un musaico rappresentante *Abele e Melchisedech che offrono al Signore i loro doni.*

Sulla lunetta opposta è un altro musaico in cui si vede *Abramo che dinanzi alla mensa imbandita riceve i tre angeli* e poco discosto lo stesso *Abramo che si prepara a sacrificare suo figlio Isacco.* Nei rinfianchi delle due arcate sono rappresentate le figure dei profeti *Isaia e Geremia* e alcuni *episodi della vita di Mosè.* Nel musaico ai lati dei due ballatoi sono effigiati gli Evangelisti con i loro simboli, due angeli che, volando fra le città di Gerusalemme e Betlemme, reggono il monogramma di Cristo e un elegante motivo di rami di vite sorgenti da vasi.

Così intorno all'altare appariscono raggruppati simbolicamente tutti i personaggi che annunziano e glorificano il sacrificio dell'eucaristia , e la solenne rievocazione è completata dal musaico della volta, divisa in quattro parti da due fasce diagonali adorne di una stupenda ornamentazione vegetale, con un disco centrale contenente l'Agnello mistico e con motivi di rami e foglie di acanto che muovono da un vaso e si attorcono in eleganti e complicate volute, popolate di uccellini e di altri animali. È il solito tipo della decorazione romana, che ebbe nell'*Ara pacis Augustae* la sua più completa e perfetta espressione, in cui però elementi orientali appariscono nella meravigliosa e smagliante policromia, che dà al musaico l'aspetto di una stoffa persiana, e nella presenza di cerbiatti e di leoni rincorrentisi fra i meandri dell'acanto.

In tutta questa decorazione i ricordi della primitiva arte cristiana e le sue tendenze simboliche si uniscono già ad un senso naturalistico che annunzia il prossimo trionfo dello stile storico, il quale si manifesta più liberamente evoluto nei noti quadri di Giustiniano e di Teodora e nel musaico del catino, rappresentante il *Redentore, in aspetto di fiorente giovane imberbe, che porge la corona del martirio a S. Vitale, in presenza di due angeli e dell'arcivescovo Ecclesio.*

I due grandi quadri storici delle pareti laterali, terminati verso il 547 e rappresentanti l'*Imperatore Giustiniano che, seguito dalla sua corte, offre danaro pel tempio* e l'*Imperatrice Teodora che, accompagnata da due ministri e da sette matrone, fa la sua offerta alla religione simboleggiata da una fonte*, hanno una straordinaria importanza per l'iconografia e per la storia del costume. Già nel musaico dell'abside vediamo apparire il gusto di un'arte la quale, distaccandosi dalle tradizioni classiche dominanti nella decorazione del sepolcro di Galla Placidia e in alcune parti di quella di S. Apollinare Nuovo, cercava lo sfarzo e si indugiava pazientemente nella rappresentazione di ogni particolare degli abiti sontuosi. Questa tendenza si rivela ancora più manifesta nei due quadri collocati ai due lati della tribuna, i quali col loro lusso raffinato, con la meravigliosa eleganza delle vesti, con la profusione dei gioielli rievocano tutti gli splendori della corte bizantina.

A questa pompa esteriore del cerimoniale corrisponde la ricchezza del materiale impiegato. Lo smagliante diadema di Teodora, il ricamo dorato con la rappresentazione dell'adorazione dei Magi, che adorna la parte inferiore del suo purpureo manto, le acconciature delle dame vicine, la corona ed il balteo onde è fermato il mantello dell'Imperatore sulla sua spalla destra sono studiati con cura speciale ed eseguiti con una grande profusione di tessere d'oro, di smalti e di pietre preziose, che segnano le note più alte e più squillanti in quella splendida sinfonia del colore.

I due quadri di Giustiniano e Teodora anche per il sentimento storico e realistico si ricollegano al musaico dell'abside di S. Vitale, dove già la testa dell'arcivescovo Ecclesio ha le qualità di un vero ritratto. Qui non solo i personaggi principali, ma anche i secondari hanno un carattere individuale. Le figure di Giustiniano, di Teodora, del vescovo Massimiano, di Ecclesio, e quelle delle persone del loro seguito, preti dall'aspetto dolce e devoto, soldati atteggiati con rude fierezza, eunuchi, dame dai grandi occhi sorridenti, sono altrettanti ritratti espressivi e viventi. E non è esagerazione affermare che in questi musaici di S. Vitale l'arte bizantina ci ha lasciato uno dei suoi capolavori più gloriosi, che permette di intravedere anche quello che nel sesto secolo fu l'arte profana, di cui ci rimane poco più che il ricordo.

(1) Op. cit., 76.

Tav. XX, XXI, XXII, XXIII XXIV, XLVII, XLIX, LXVII, LXVIII, LXIX, LXXV. RAVENNA - S. APOLLINARE NUOVO — Edificata da Teodorico nei primi anni del secolo sesto, la basilica, che è il più bel documento dell'attività edilizia del re ostrogoto, fu officiata dai vescovi Ariani fino all'anno 560, in cui fu consacrata al rito cattolico. Prima fu detta di Gesù Cristo, poi di S. Martino in Ciel d'oro e finalmente di S. Apollinare Nuovo sotto l'arcivescovo Giovanni X, il quale fece credere di aver qui trasferito, dalla chiesa di S. Apollinare in Classe, il corpo del santo per metterlo al sicuro dalle frequenti scorrerie dei Saraceni.

Nel secolo XVI la bella chiesa, il cui piano antico sottostà all'attuale di m. 1.60, era molto profondata e pareva minacciasse rovina da un momento all'altro. Allora furono ricostruiti il Presbiterio e l'Abside - rinnovati poi e fatti ornare da Giovanni Meldola, minore osservante morto nel 1732 - venne riedificato il portico esterno, in parte rivestito di lastre di greco con due colonne dello stesso marmo, fu trasformata la bifora della facciata e si rialzarono nell'interno le colonne e gli archi, mantenendo a posto le due pareti coperte di musaici.

La nave della basilica è all'esterno decorata da arcate cieche (entro le quali si aprono finestre) corrispondenti agli intercolonni dell'interno. Questo particolare importantissimo, nuovo nelle chiese ravennati, si ritrova anche in S. Apollinare in Classe e risale a tradizioni schiettamente romane. Arcate cieche esterne si vedono, in fatti, in un gruppo di rotonde dei tempi romani a Baja, riprodotte in un volume di disegni di Giuliano da Sangallo esistente nella biblioteca Vaticana, e all'esterno di due edifizi circolari stabiliti a destra del Colosseo nel noto panorama di Roma dello Schedel, pubblicato dal De Rossi; il medesimo motivo fu usato per la decorazione del mausoleo imperiale o rotonda di S. Petronilla, che sorgeva presso il S. Pietro in Vaticano, nella basilica di Treviri e in quella di S. Pudenziana in Roma.

La cornice finale della chiesa di S. Apollinare Nuovo è costituita da due filari di denti di sega divisi da fasce.

Il campanile del secolo nono, di forma cilindrica, abbonda di frammenti antichi e ha scodelle di maiolica sopra gli archi esterni delle trifore e delle bifore dei tre ordini superiori. Ciò fece sospettare che tutta la parte superiore della torre fosse una aggiunta posteriore. Ma anche in altri campanili ravennati spesso si trovano avanzi di trecce, di statuette, di maioliche, non innestati dopo, bensì messi in opera nella prima costruzione, così nei piani inferiori come nei piani alti. Questi avanzi, invece, non appariscono più nelle sopraelevazioni storicamente accertate dei campanili di S. Giovanni Battista, del Duomo e di S. Francesco. Nell'interno della torre campanaria si trova una colonnetta sul cui capitello è un monogramma, spiegato *Iohannes* e riferito a quel Giovanni arcivescovo il quale, avendo cambiato titolo alla chiesa ed essendo vissuto proprio nel secolo nono, avrebbe potuto anche far costruire il campanile. Ma è per lo meno dubbio che l'edificatore di un'opera così importante si sarebbe indotto a collocare la sua sigla in luogo quasi nascosto, e può anche credersi che il pulvino sia stato importato insieme con gli altri numerosi frammenti.

L'interno di S. Apollinare Nuovo è di forma basilicale latina, a tre navi, divise da ventiquattro colonne di marmo greco, con una sola abside esteriormente poligonata. Un'antica tradizione vorrebbe che queste colonne — le quali, sormontate da tozzi capitelli corinzi e da gravi pulvini, reggono archi semicircolari ornati da archivolti in rilievo — provenissero dalla villa Pinciana di Roma, e infatti le lettere di Cassiodoro accennano genericamente a marmi e a colonne trasportate da Roma a Ravenna, ma le sigle in lettere greche, esistenti su molte colonne e su alcuni capitelli, ci vietano di dar credito alla tradizione, che pure fu raccolta e accettata da molti scrittori. La presenza di queste sigle, d'altra parte, mentre può essere sufficientemente spiegata dalla diffusione che già al principio del sesto secolo aveva in Ravenna la lingua greca, non basta di per sè sola a provare in modo assoluto che le colonne e i capitelli di S. Apollinare Nuovo furono eseguiti a Costantinopoli o in qualche altro paese orientale. E, quando anche questa provenienza fosse accertata, avremmo un argomento di più per dimostrare quale larga diffusione ebbero in Oriente le forme decorative romane, alle quali i capitelli della bella basilica teodoriciana direttamente si ricollegano.

Tav. XXVIII. RAVENNA - FRONTE DELLA REGIA «AD CALCHI.» — L'anonimo Valesiano, parlando di Teodorico, dice "palatium usque ad perfectum fecit, quem non dedicavit„ e questa notizia è confermata da un frammento di orazione di Cassiodoro, il quale sembra assegnare ad Amalasunta il rito della consacrazione del bell'edifizio che — cinto di portici, ornato di una statua equestre di bronzo dorato dell'imperatore Zenone, decorata in nome del re ostrogoto, e di immagini musive rappresentanti Teodorico armato a cavallo, ricco di marmi preziosi e di fari scintillanti — sorgeva in mezzo ai giardini.

Di tanto splendore, che suscitò nei contemporanei la più viva ammirazione, oggi ben poco rimane. Caduta la dinastia gotica, il palazzo di Teodorico passò agli Esarchi e ai Longobardi, che lo spogliarono a poco a poco delle cose più ricche. Pur tuttavia Astolto, appena occupata Ravenna nel 751, segnava un suo diploma "in palatio» e nel 784 Carlo Magno ancora vi trovava ornamenti da portare in Aquisgrana col permesso di papa Adriano I. Al tempo dell'arcivescovo Agnello non rimanevano che le mura e la torre magnifica, ma anche questa ruinò nel 1295, sebbene Federico II l'avesse poco prima fatta restaurare.

Dell'opera, che con animo romano fu concepita da Teodorico, sono ben degni i mirabili pavimenti di marmi colorati (tav. XCVIII, XCIX, C) venuti in luce negli scavi recenti; ma, per il tipo architettonico, per il modo di costruzione, per il vario materiale di disfacimento adoperato e per l'adattamento di decorazioni marmoree raccogliticce, non sembra appartenere al primitivo palazzo l'edifizio che oggi vediamo, a parastate negli angoli, con la porta nel mezzo e nella parte superiore una nicchia fra due serie di archetti sorretti da colonnine di marmo.

Come giustamente fu rilevato da Corrado Ricci, questa fabbrica è opera posteriore eretta durante l'Esarcato, forse sulla fine del secolo settimo o sul principio dell'ottavo, ad imitazione dell'edifizio chiamato di *Calce*, che si trovava dinanzi al palazzo imperiale di Costantinopoli, e, per persuadersene, alle ragioni desunte dalla tecnica costruttiva basta aggiungere il fatto che le stesse sue fondamenta, tuttora visibili, poggiano più in alto dei musaici del vero palazzo di Teodorico, scoperti negli orti Monghini, e del piano primitivo della prossima chiesa di S. Apollinare Nuovo, edificata dal re ostrogoto.

Non si deve dimenticare che tanto il rudero di Ravenna quanto l'edificio di Costantinopoli avevano vicina una chiesa dedicata al S. Salvatore, la quale in tre documenti ravennati del 1161, del 1163 e del 1297, è chiamata precisamente *ad Calcem* e *in Calze*.

CHIESA DI S. PIER MAGGIORE E DI S. GIOVANNI EVANGELISTA - CAMPANILI. — Quanto all'alta torre quadrata della chiesa di S. Pier Maggiore, cominciata dall'arcivescovo Pier Crisologo, compiuta da Neone intorno alla metà del secolo quinto e ricostruita quasi dalle fondamenta nel 1793, è da osservare che essa è l'unico avanzo antico sopravvissuto al rifacimento totale del tempio e che rimonta alla fine del nono secolo o al principio del decimo. Presso a poco al medesimo periodo di tempo risalgono i due piani inferiori del campanile di S. Giovanni Evangelista — la bella chiesa eretta da Galla Placidia per voto fatto durante una tempesta, da cui fu assalita in mare, recandosi da Costantinopoli a Ravenna con la figlia Giusta Onoria e col figlio Valentiniano nel 424. Gli ultimi ordini di questa torre campanaria, adorni di trifore e di biforette incluse in una ogiva, sono di altro materiale e insieme con la guglia furono aggiunti nel secolo decimoquarto.

Tav. XXIX-XXX. PALERMO - CAPPELLA PALATINA. — Con la Cappella di S. Pietro terminata nel 1143, ma che già in un diploma del 1132 è ricordata e dichiarata parrocchia per desiderio del re Ruggero suo fondatore, si inizia a Palermo un nuovo tipo architettonico — ricco di meravigliose decorazioni e arditissimo negli espedienti statici — che ebbe soltanto in Sicilia una larga diffusione. Elementi romani, bizantini e arabi si associano a formare quest'arte geniale e fantastica e si incontrano nello stupendo edifizio che Teofane Cerameo disse "adorno di fiori immortali„. Alle tradizioni greco-latine si ricollega infatti la pianta, con tre navate divise da colonne e tre absidi. L'influenza araba domina invece nel pavimento, nel rivestimento di marmi colorati e di smalti che ricopre le pareti, negli archi acuti ad alto peduccio delle finestre, della cupola e delle nicchie delle absidi, che ricordano le moschee del Cairo, e nel soffitto a stallattiti della navata centrale, la cui partizione a cassettoni ottagoni inscritti in una stella è uguale a quella delle moschee saracene di Cordova, e la cui curva statica fu studiata così accuratamente, che tutta l'impalcatura si regge da sè, senza bisogno di appoggi. Schiettamente bizantini sono, infine, il santuario, i radiosi musaici e la parte superiore dalla cupola, con le sue finestre ad arco e le modanature inclinate.

Concepiti e disposti con una unità ideale che rispecchia perfettamente i concetti liturgici della chiesa greca, i musaici della cappella Palatina di Palermo si possono dividere nettamente in due gruppi: al primo, in cui le rappresentazioni sono accompagnate da iscrizioni in lingua greca e le qualità dell'esecuzione attestano la stretta parentela con le opere più caratteristiche dell'arte bizantina, appartengono le grandi composizioni della cupola e dell'abside. Il secondo gruppo, in cui lo splendore del colorito sembra affievolirsi, il sentimento e la ricerca dei particolari pittoreschi e spesso realistici cedono il campo ad una espressione di grandezza vaga e ideale e le didascalie che accompagnano ogni figura ed ogni episodio sono in lingua latina, comprende i musaici delle navi, rappresentanti in due zone sovrapposte le storie della vita di S. Pietro e S. Paolo e scene del Vecchio Testamento, dalla Genesi alla lotta di Giacobbe con l'angelo.

E, a chiarire le ragioni e le origini della rapida decadenza dell'arte siculo normanna, nessun confronto è più utile di quello che in uno stesso monumento possiamo istituire fra il terribile Cristo Pantocrator, gli otto Arcangeli, gli Evangelisti e i Profeti della cupola della cappella Palatina e i musaici delle navi; fra le incerte e scialbe figure delle vite dei Santi e le grandiose composizioni dell'abside e del coro, in cui, sopra le storie della vita di Gesù, sul ciclo delle feste cristiane, sui riquadri della Annunciazione e della Presentazione al tempio, sulle figure degli Arcangeli, dei santi e della Vergine domina il busto colossale di Cristo.

Il cronista Romualdo da Salerno narra che dopo la morte di Ruggero II (1154) suo figlio Guglielmo terminò di ornare con musaici la cappella Palatina, e la differenza stilistica dei due gruppi decorativi indica appunto i due diversi momenti della loro esecuzione.

Tav. XXXII-XXXIII-XXXIV. PALERMO - MARTORANA MUSAICI. — Non è di sicura fede il documento che vorrebbe consacrata fino dal 1113 questa chiesa, la quale invece soltanto nel 1143 fu compiuta da Giorgio Antiocheno, comandante la flotta del Re Ruggero II, che alla elegantissima costruzione dedicò una parte del ricchissimo bottino da lui raccolto lungo le coste dell'Africa e della Grecia. Dedicata alla Vergine, fu chiamata dal popolo S. Maria dell'Ammiraglio e cambiò nome soltanto dopo il 1433, allorchè fu unita al convento di monache benedettine detto della Martorana dal cognome della fondatrice. Costruita su una pianta greca-latina a tre navi, divise da colonne, e a tre absidi, è sormontata da una cupola rotonda all'interno, poligonata esternamente, retta da un tamburo e da pennacchi. Le navi sono ricoperte da volte poggianti su archi acuti a peduccio, di tipo arabo.

Il pavimento di marmi violacei, rossi e verdi disposti in variate figure geometriche, è di un effetto coloristico vivacissimo; le pareti delle absidi e delle navi sono ricoperte fino all'altezza dei capitelli da lastre di marmo bianco; al disopra, su tutta la superficie delle volte, degli archi, delle cupole, dei muri ride la brillante freschezza dei musaici.

Nella chiesa della Martorana il musaico non ha soltanto una funzione narrativa o un fine decorativo subordinato alle esigenze architettoniche, come nelle chiese ravennati. In quella costruzione dalle linee semplici e pure il musaico è tutto, esso è commento ed è ricchezza suprema, e diffonde sulla piccola chiesa il fascino luminoso del suo oro e del suo azzurro splendente.

Nel centro della cupola il Cristo Pantocrator, seduto in trono e circondato dai quattro arcangeli, leva la mano in atto di benedire. Otto profeti girano intorno al tamburo e i quattro Evangelisti occupano lo spazio dei pennacchi. La rappresentazione della Gerarchia ecclesiastica, concepita con unità rigorosa e metodica, continua con le immagini clipeate dei santi guerrieri e dei santi vescovi nei grandi sottarchi e con le figure degli apostoli, di S. Gioacchino e di S. Anna nelle volte delle piccole navi laterali.

Pochi frammenti rimangono dei musaici delle absidi, delle quali la centrale fu completamente trasformata e ampliata. E del pari perdute sono andate la maggior parte delle composizioni evangeliche costituenti il ciclo delle grandi feste cristiane. Le quattro superstiti, rappresentanti l'*Annunciazione*, la *Presentazione al tempio*, la *Natività di Cristo* e la *Morte della Vergine* si corrispondono due a due con una disposizione simile a quella che fu seguita nella chiesa del monte Athos.

Grande importanza storica hanno i due quadri che raffigurano l'*Incoronazione di Ruggero II* e l'*Ammiraglio Giorgio Antiocheno ai piedi della Vergine*, che ornavano forse la facciata primitiva della chiesa e che furono trasportati nell'interno nel secolo XVIII, quando venne edificata la nuova facciata.

Tav. XXXV - XXXVI - XXXVII - XXXVIII. MONREALE - DUOMO. — Narra una leggenda che il re Guglielmo II soprannominato il Buono, tornando da una caccia e fermatosi nel piccolo villaggio di Monreale per riposarsi all'ombra di un albero, si addormentò. Durante il sonno egli vide apparire in mezzo alle nubi, trosportata a volo degli angeli, la Vergine, che gli ordinò di costruire in quel luogo una chiesa dedicata al suo nome.

L'anno della fondazione è incerto, ma da una bolla del papa Alessandro III sappiamo che nel 1174 la costruzione era già avviata, mentre un'altra bolla di Lucio III attesta che nel 1182 essa era già compiuta.

La cattedrale di Monreale, che era preceduta da un atrio oggi distrutto, è costituita da tre navi divise da colonne di granito orientale, con altrettante absidi leggermente ricurve. La decorazione esterna della tribuna centrale, fatta di colonnette, di archi intrecciati a due colori e di elegantissime formelle geometriche, è un capolavoro dell'arte bizantino-arabo-sicula e fu modello al quale gli architetti dell'Italia meridionale si rivolsero con particolare predilezione. Essa è giunta fino a noi intatta, mentre fu guastata la facciata della chiesa, di cui rimangono interi soltanto gli ornati ad archi intersecantisi e lo splendido portale, arricchito di musaici e delle valve di bronzo di Bonanno da Pisa (1186). Il tetto a stallattiti, incendiato nel 1811, fu rifatto cinque anni più tardi nella sua forma originaria di carena di nave rovesciata; insieme con gli archi arabi di sesto acuto e rialzati e con la cupola, esso è di carattere schiettamente orientale, mentre la concezione di tutte le altre parti della chiesa può dirsi prevalentemente latina.

Bonanno da Pisa, autore di una delle porte della facciata e della porta detta di S. Ranieri nel duomo pisano, lasciò il suo nome anche nella porta maggiore di Monreale, ove a sinistra si legge la seguente iscrizione: *Anno dni* MCLXXXVI *indictione* III. *Bonannus civis pisanus me fecit.*

Le due valve di bronzo sono ripartite in quarantasei compartimenti, dei quali sei contengono motivi di carattere araldico e le immagini di Cristo e della Vergine, quaranta sono istoriati con scene desunte dalla Sacra Scrittura. Cominciando dal basso e procedendo da sinistra verso destra si osservano gli episodi seguenti, con le relative didascalie in maiuscole gotiche: 1) Creazione dell'uomo — *Dus. Plasmavi. Ada. helimotere.* 2) Creazione della donna — *Dus. dedi. uxo. re. Ada.* 3) Il Paradiso terrestre *Misuse. Ada. i. Paradiso.* 4) Il peccato originale — *Peccavi. Ada. i. paradiso.* 5) Cacciata dal paradiso terrestre — *Isudore. vultu. tu. visciere panetuu* 6) Il castigo di Adamo e di Eva — *Eva serve a Ada.* 7) Adamo ed Eva tengono fra le braccia Caino ed Abele — *Eva genui Caimabel.* Caino e Abele pascolano le greggi — *Caim Abel.* 9) Uccisione di Abele — *Caim ucise frate suo Abel.* 10) L'Arca di Noè — *Arca. Noe.* 11) Piantagione della vite — *Noe platavivi. nea.* 12) Abramo adora gli angeli — *Abraa. tresvidi. unuadoravi.* 13) Sacrificio di Abramo — *Abraa. sacrificavi. de. filio. suo. a. Dno.* 14) Abramo, Giacobbe e Isacco — *Abraaysaahc. Etiacop.* 15) Mosè e Aronne — *Moise Aron.* 16) Malachia e Balaam seduto sull'asino — *Malachas. Balam.* 17) Osea e Isaia — *Osee. Isaiaspp.* 18) Michea e Gioele — *Micheas. Iohel.* 19) Daniele e Amos — *Daniel. Amos.* 20) Ezechiele e Zaccaria — *Ezechiel. Zacariasp.* 21) L'Annunciazione — *Avemaria gratia plena Ds tecu.* 22) La Visitazione — *Salve. Lisabe.* 23) Il Presepe — *Nativitas. Dni.* 24) Il viaggio dei Magi — *Carpas. Ba. Ldasar. Melchior.* 25) Strage degli innocenti — *Erodo.* 26) Fuga in Egitto — *Iosep. Maria et pueer fuge in Eitto.* 27) Presentazione al tempio — *Dies purgasionis Mariae.* 28) Battesimo di Gesù — *Bati. sterio.* 29) Tentazioni di Gesù — *La Qarentina.* 30) Resurrezione di Lazzaro — *Lazare veni fore,* 31) Ingresso di Cristo a Gerusalemme — *Cxe intravi Gerusale.* 32) Trasfigurazione di Gesù — *Trasfigurasio.* 33) L'ultima cena — *Cena Dni.* 34) Cattura di Gesù nell'orto — *Iuda tradit Xco.* 35) Crocifissione. 36) Discesa di Gesù al Limbo — *Princes mundi judicatus e.* 37) Le Marie al Sepolcro — *Sepulcru.* 38) Noli me tangere — *Maria noli me tangere.* 39) Cristo è sul punto di entrare nel castello con i tre discepoli incontrati per via. — *Cleofasibata castelum agoivenu pelegrinus i via.* 40) Ascensione di Gesù — *Ascensio Dni.*

La porta minore del Duomo di Monreale, firmata *Barisanus tranensis me fecit*, venne fusa negli ultimi anni del secolo decimosecondo se si deve credere al Gravina, il quale la dice ordinata da Guglielmo II, quando era stata già costruita la principale.[1]

Composta di due valve ripartite in ventotto cassettoni, essa presenta notevoli varianti in confronto delle porte di Trani e di Ravello, parimenti uscite dall'officina di Barisano e nella ricca decorazione, in cui si vedono soggetti desunti dall'antica mitologia, e nel modo di disporre le figure entro i riquadri segna un progresso notevole dello stile dell'artista.

Cominciando dall'alto e procedendo da sinistra verso destra i compartimenti della porta di Barisano contengono le seguenti rappresentazioni: 1) Il profeta Elia; 2) Cristo in trono circondato dai simboli degli Evangelisti; 3) Id.; 4) S. Giovanni Battista; 5) Crocifissione; 6) Resurrezione; 7) Vergine in trono col bambino; 8) S. Nicola di Bari; 9) S. Giovanni; 10) S. Matteo; 11) S. Pietro; 12) S. Paolo; 13) S. Bartolomeo; 14) S. Andrea; 15) S. Filippo; 16) S. Giacomo; 17) S. Eustachio; 18) battente ad anello; 19) Id.; 20) S. Giorgio; 21) S. Tommaso; 22) S. Giacomo; 23) S. Simone; 24) S. Taddeo; 25) Stemma dell'arcivescovo Roano [2]; 26) Ercole giovinetto?; 27) Un arciere; 28) Stemma dell'arcivescovo Roano.

(1) *D. B. Gravina*, Il duomo di Monreale, Palermo, 1859.

(2) L'arcivescovo Roano, riattando forse le porta, sostituì il suo stemma a due delle formelle originali di Barisano.

Già dal Diehl [3] furono rilevate le profonde differenze che passano fra la porta di Bonanno da Pisa e quella di Barisano da Trani. Ispirate entrambe dall'arte dei maestri bizantini che erano venuti a recare in Italia le decadenti raffinatezze della loro arte, esse presentano pur tuttavia elementi diversi nella concezione e nella esecuzione delle sacre rappresentazioni. Grandioso compositore, Bonanno è ancora strettamente legato alla tradizione di cui rispecchia il rigido e schematico formulario nel piano generale, nella disposizione delle singole scene e nella scelta dei tipi. Barisano, invece, più libero e originale, modella con sicurezza i suoi personaggi, moltiplicando i motivi decorativi e i soggetti dei suoi compartimenti con una ricchezza di forme che rispecchia l'eclettismo dominante in tutta la regione pugliese, dove pervenivano come echi lontani le influenze dell'arte classica greco-romana.[4]

Tav. XLI, XLII, XVIII, XLIV, XLV. RAVENNA - CATTEDRA DETTA DI MASSIMIANO. — Benedetto Bacchini, illustrando per il primo [5] la meravigliosa cattedra eburnea conservata nella Sagrestia della cattedrale di Ravenna, lesse il monogramma che si trova sul davanti di essa, *Maxinianus episcopus*, e l'interpretazione parve così giusta, che dal Garrucci al Molinier, al Bayet e a cento altri scrittori fu per lungo tempo ripetuta senza sollevare nessun sospetto.

Ma Corrado Ricci, [6] sull'autorità di un passo della cronaca assegnata a Giovanni Diacono, identificò la cattedra ravennate con quella detta di S. Marco, che dal 557 si conservava in Grado, ove era stata trasportata da Aquileia per opera del patriarca Paolo e che nel dicembre del 1001 fu donata dal doge Pietro Orseolo II all'imperatore Ottone III. L'opinione del Ricci, che ci sembra resistere alle acute osservazioni fatte in contrario da Laudedeo Testi, [7] trova qualche fondamento anche nel fatto che Agnello, il quale non solo scrisse lungamente sulla vita dell'arcivescovo Massimiano e ne conobbe la cronaca, ma nel secolo IX lasciò memoria dei tesori artistici delle chiese ravennati, non rammenta affatto un oggetto della importanza della cattedra della Sagrestia del Duomo.

La sedia vescovile è formata di tavolette d'avorio, lavorate a rilievo, e mostra dinnanzi S. Giovanni Battista, con l'emblematico agnello sopra un disco, in mezzo ai quattro Evangelisti, nei fianchi dieci quadretti rappresentanti la storia di Giuseppe Ebreo. Delle sedici tavolette del dorso, esprimenti vari episodi della vita di Gesù, solo sette sono a posto, tutte le altre sono andate perdute. Di tali tavolette quella rappresentante da un lato l'*Annunciazione*, dall'altro le *Nozze di Cana*, ceduta nel 1884 dal museo Olivieri di Pesaro, non appartenne in origine alla cattedra. Infatti essa non è contornata dalle solite losanghe e fuseruole che inquadrano le altre storie, ma da un ornato di foglie a fascio, e, mentre tutte le colonne che si vedono nelle varie rappresentazioni adornanti la sedia ravennate sono a spirale, quella frammentaria che apparisce nella scena dell'Annunciazione è liscia.

L'esecuzione delle altre tavolette è dovuta a più di un scultore, ma non sono concordi le opinioni degli studiosi nella delimitazione delle zone di attività dei singoli artisti. L'eleganza dello stile e le proporzioni allungate delle figure assai debolmente rilevate sul piano caratterizzano e distinguono da tutte le altre la tavoletta della parte anteriore, ove sono rappresentati S. Giovanni Battista e gli Evangelisti. Il sentimento classico che spira dalle figure romanamente forti delle storie di Giuseppe Ebreo designa come opera di un altro scultore questo ciclo, in cui le reminiscenze dell'arte antica sono visibili anche nella personificazione del Giordano, e nel costume e nei gesti di molte figure. Opera di un artista più debole sembrano le tavolette dedicate alla vita di Gesù, nelle quali è così sensibile l'influenza degli Evangeli apocrifi. Ad un quarto artefice, anonimo e meraviglioso decoratore, sono infine dovuti tutti i grandi ornati della cattedra, così diversi per spirito ed esecuzione tecnica da quelli dei capitelli e dei vani laterali delle arcatine delle varie tavolette scolpite.

La cattedra detta di Massimiano è il capolavoro dell'arte dell'intaglio in avorio del principio del VI secolo, ed in essa la tradizione alessandrina appare già profondamente penetrata di influenze egiziane ed orientali.[8]

(3) *Ch. Diehl*, L'art byzantin dans l'Italie méridionale 1894.

(4) *I. M. Palmarini*, Barisano da Trani e le sue porte in bronzo, ne L'Arte, 1908, 15 seg.

(5) V. la stampa del Libro Pontificiale di Agnello (1708).

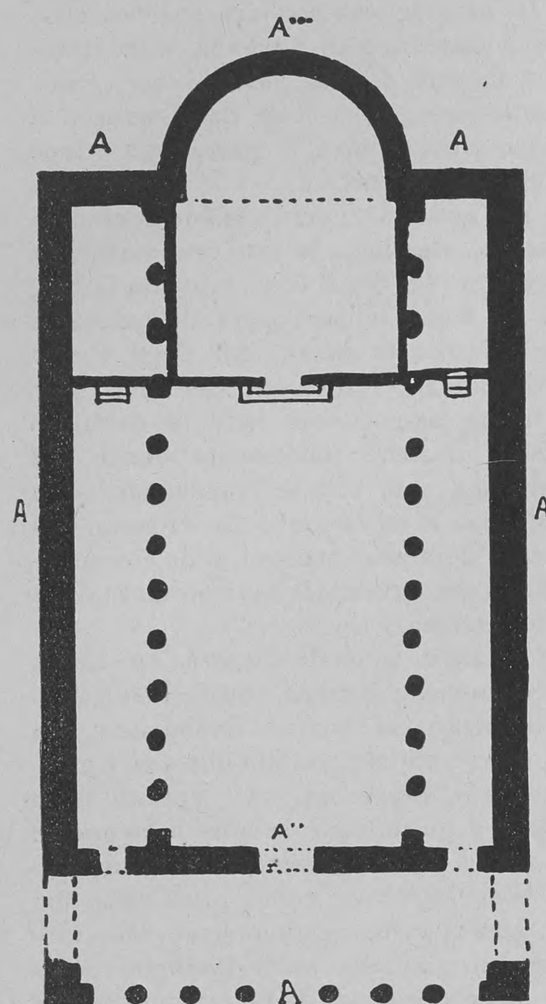
(6) *C. Ricci*, Avori di Ravenna, in Arte italiana decorativa e industriale, VII, 42 seg.

(7) In Archivio storico italiano, 1902, 31, seg.

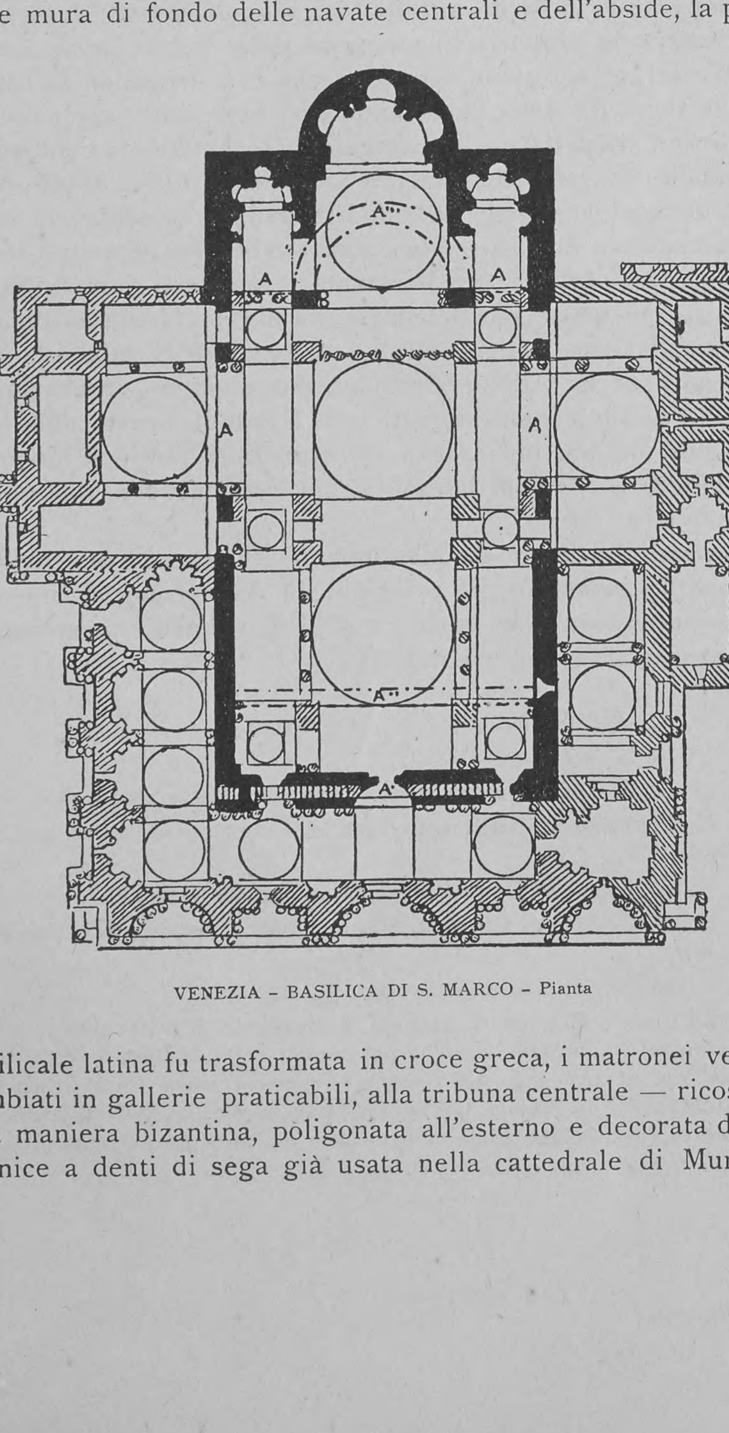
(8) La fusione di elementi egiziani e alessandrini nella stupenda sedia ravennate confermata dalle ricerche più recenti dello *Ajnalov*, op. cit. 101, seg. del *Diehl*, op. cit. 278, seg. del *Graeven*, Fragment eines frühcristlichen Bischofsstuhls ecc., in Bönner Jahrbücher, 1900, 147-63, dello *Strzygowski* e di altri, veniva riconosciuta prima di ogni altro dal Molinier nel 1896 (Hist. Générale, I, 67-73).

Tav. LIII-LVIII-LIX-LX-LXI-LXXXIV-LXXXVI-LXXXVII-XCIV. VENEZIA - BASILICA DI S. MARCO. — Dall'829 all'883 durò la costruzione della primitiva basilica di S. Marco, che il doge Giustiniano Partecipazio aveva cominciata appena le ossa del santo, che la tradizione diceva si fosse un giorno salvato dalla tempesta rifugiandosi sulle isolette della laguna, furono rubate da Buono da Malamocco e Rustico da Torcello nella chiesa di Alessandria, ove riposavano da secoli, e trasportate a Venezia. La forma originaria della chiesa era basilicale, con tre navate divise da colonne e una sola abside; la sua lunghezza era di quasi dieci metri inferiore a quella della chiesa interna attuale; la larghezza corrispondeva a quella dello spazio compreso entro i muri perimetrali di fianco. Al presbiterio, che insieme con la cripta sottostante risaltava circa un metro sul piano delle navate, si accendeva per mezzo di tre scalette corrispondenti alle assi delle navi.

Non a lungo rimase la bella basilica nella sua forma originaria; incendiata durante il 976 nella sommossa contro il doge Pietro Candiano, ebbe subito dal doge Pietro Orseolo restauri che non ne turbarono l'organismo; ma, accresciutasi la fortuna e la potenza di Venezia, i nuovi padroni del mare non si contentarono più di una chiesa dalle mura di mattoni, adorna di semplici cornici di terra cotta, e decisero di costruire un tempio il quale potesse gareggiare con le superbe moli, ricche di cupole, scintillanti di musaici, rivestite di marmi preziosi, popolate di statue di bronzo che essi ammiravano nei loro viaggi in Oriente. Per questo il doge Domenico Contarini (1043-1071) abbattè senz'altro la vecchia basilica e cominciò la fabbricazione della nuova, continuata dal suo successore Domenico Selvo (1071-1074) e compiuta in tutte le sue particolarità decorative soltanto nel secolo XIV. Allora gli ignoti architetti incaricati del grande lavoro tennero presente la chiesa dei SS. Apostoli in Costantinopoli, oggi distrutta, ma della quale resta la descrizione in Procopio; con la demolizione di parte delle pareti longitudinali e delle mura di fondo delle navate centrali e dell'abside, la pianta



VENEZIA - ANTICA BASILICA DI S. MARCO - Pianta



VENEZIA - BASILICA DI S. MARCO - Pianta

basilicale latina fu trasformata in croce greca, i matronei vennero cambiati in gallerie praticabili, alla tribuna centrale — ricostruita alla maniera bizantina, poligonata all'esterno e decorata da una cornice a denti di sega già usata nella cattedrale di Murano e in S. Fosca di Torcello — ne furono aggiunte due laterali, esteriormente piane, e sotto venne edificata una nuova cripta con volte a crociera sostenute da quarantadue colonnette di marmo greco, il vestibolo fu ornato con colonne e nicchioni rivestiti di marmi e di musaici, al vecchio tetto di legno si sostituirono volte a botte e cupole sorrette da piloni che presero il posto delle antiche colonne, il vecchio pavimento di musaico tessile, decorato da archetti bizantini, da fascie e da trecce, cedette il luogo ad un ricchissimo impiantito di opera settile, in cui alle più varie combinazioni geometriche si alternano animali, fiori e stupendi intrecci di motivi vegetali.

Nella creazione di questo splendido rivestimento ornamentale della basilica dedicata al santo protettore di Venezia i dogi e gli architetti si servirono largamente di materiale proveniente da altri monumenti e raccolto in Oriente. Le cronache attestano in fatti che già nel 1074 Domenico Selvo, accingendosi a decorare la chiesa che il Contarini aveva lasciato organicamente finita, ma »*nondum completa*» mandò a prendere «*per ogni parte marmori et colonne per farla più degna*„ e i quattro angeli di bronzo dorato nell'interno, i cavalli della facciata e parecchi capitelli (tav. LIII) attestano la varia derivazione di una parte degli elementi decorativi della basilica di S. Marco.

Attribuire una data certa a tutti i frammenti e a tutti i motivi decorativi che sei secoli di lavoro hanno accumulato in S. Marco è impresa la cui naturale difficoltà è accresciuta dalla incertezza della provenienza di molti di quegli elementi, ma pur tuttavia è possibile di attribuire al primitivo edificio alcuni dei plutei, dei capitelli e delle cornici infisse nei muri esterni della chiesa, mentre si debbono far risalire ragionevolmente ai restauri compiuti da Pietro Orseolo vari plutei ora incastrati nella facciata verso la piazzetta dei Leoncini, i parapetti dell'ambone, qualche cancello e le arcatine esterne dello zoccolo del presbiterio. La maggior parte dei capitelli e una grande quantità di sculture decorative appartengono al rifacimento contariniano (tav. LVIII, LIX, LX, LI, LXXXIV, LXXXVI, LXXXVII).

Fino dall'anno 1005, nel quale fu solennemente consacrata, la basilica di S. Marco era in parte decorata dai musaici eseguiti dagli artisti che, secondo una tradizione verosimile, il doge Domenico Selvo aveva fatti venire da Costantinopoli. Possiamo riconoscere ancora l'opera di questi artefici, fedeli alle tradizioni dei teologi bizantini, ma animati da un nuovo senso di ricerca nei tipi delle figure e innamorati del colorito vivo e brillante, nel timpano della porta dell'ingresso, dove si vede *Cristo fra la Vergine e S. Marco*, nella *Discesa dello Spirito Santo* della cupola ad ovest, nell'*Ascensione* della cupola centrale, nel *Cristo circondato dai profeti* della cupola del Santuario, nel *Ciclo delle grandi feste*, nei *Miracoli di Cristo* e nelle scene della *Vita di S. Marco*, rappresentate in prossimità del Santuario.

Intorno a questi artisti greci, che ancora durante la metà del secolo decimosecondo lavoravano in S. Marco, si andò formando una scuola indigena, alla quale si debbono la maggior parte dei musaici della facciata, quelli del nartece e alcuni di quelli dell'interno della basilica. È sorprendente — e fu già rilevato dal Tikkanen (1) — la singolare somiglianza che molti di questi musaici del secolo decimoterzo, e particolarmente quelli delle cupole e delle volte del nartece, rappresentanti episodi del vecchio Testamento, dalla Creazione fino ai miracoli di Mosè nel deserto, hanno con le opere dell'arte cristiana primitiva, dalle quali derivano direttamente. Fra le miniature della celebre bibbia di Cotton, che risale al sesto secolo, e le composizioni di S. Marco si è riscontrata una così perfetta analogia da far ammettere come cosa evidente che il musaicista ha disegnati i suoi cartoni copiando fedelmente le illustrazioni del vecchio manoscritto. Ma quest'arte bizantina del decimoterzo secolo, nel medesimo tempo in cui mostrava di cercare le sue ispirazioni nelle fonti diverse che ad essa si offrivano, interpretava gl'insegnamenti del passato con novità di sentimento e li adattava al gusto del tempo, facendo largo posto all'osservazione naturalistica e a mille particolari pittoreschi della vita quotidiana, animata da un costante movimento di evoluzione capace ancora di rinnovarla.

Tav. LI-LII. PARENZO E GRADO - CAPITELLI DELLE CATTEDRALI. — Un'antica iscrizione, esistente ancora sotto il musaico dell'abside, attesta che la cattedrale di Parenzo fu eretta nell'anno 524 da S. Eufrasio primo vescovo della città (521-553). Un'incursione di Slavi, nel 961, recò qualche lieve danno, immediatamente riparato, alla chiesa che nello stesso anno potè essere riaperta al culto e che, rispettata anche nei restauri del 1866, conserva ancora la sua fisonomia originaria. Vi si entra per un atrio quadrilatero che termina a ponente con un campanile e con un battistero ottagono, in cui si vedono tracce della piscina ad immersione. Nell'atrio s'aprono dodici archi sorretti da colonne ricavate da qualche edificio classico, con capitelli bizantini del tipo a canestro, traforati a intreccio di vimini, non sempre corrispondenti al fusto.

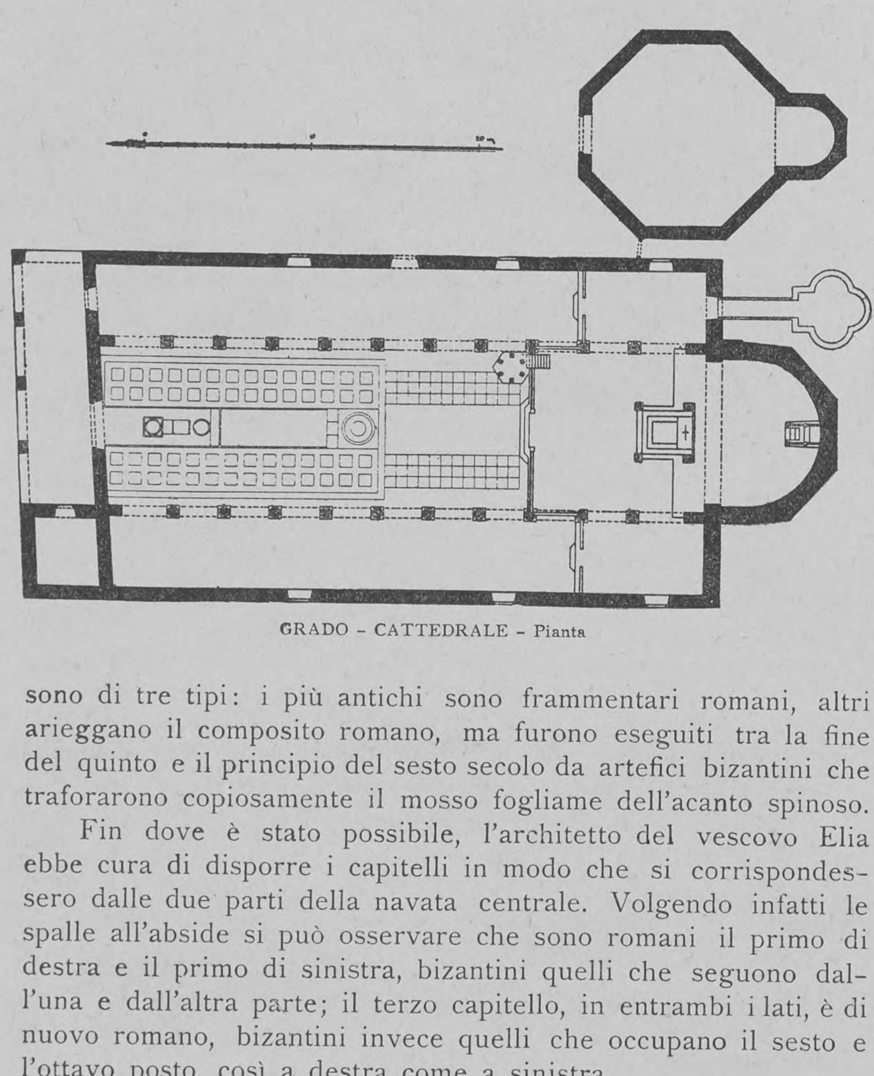
(1) *Tikkanen*, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig, Helsingfors, 1889.

L'interno è a pianta basilicale, a tre navi divise da venti colonne, su cui s'impostano archi semicircolari, con un'unica abside bizantina. I fusti delle colonne sono antichi (III o IV sec.) ma i capitelli, tutti muniti di pulvino col monogramma di Eufrasio, sono di marmo greco e furono eseguiti a bella posta per la basilica di Parenzo. Accoppiati abbastanza regolarmente uno di fronte all'altro, essi presentano sette varietà:

I. A foglia di loto.
II. Versione bizantina del capitello composito.
III. Canestro ad intreccio di vimini.
IV. Con quadrupedi al posto delle volute.
V. Con uccelli al posto delle volute.
VI. A canestro (tipo esistente in S. Sofia in Costantinopoli).
VII. Varietà del tipo n. II.

Le navi sono ricoperte da un tetto di legname, mascherato ora da un soffitto piano. Le mura, esternamente decorate col solito motivo di arcatelle cieche e di una serie di mensole di pietra, sono rivestite all'interno di preziosi musaici e di marmi. I sedili del coro, di marmo bianco e venato, finiscono all'imboccatura dell'abside con una spalliera in forma di delfino. Il muro sovrastante è decorato con otto varietà di compartimenti (appaiati in modo simmetrico) di porfido rosso, serpentino verde, smalto opaco, onice, terracotta colorata e madreperla.

Di pochi anni posteriore è la Cattedrale di Grado, che il vescovo Elia (571-586 circa), quando a Grado fu trasferita la sede e il patriarcato, eresse sopra la vecchia e modesta chiesa di S. Eufemia fabbricata nel 456 dai cittadini di Aquileja scampati alla strage degli Unni. Restauri posteriori allargarono la chiesa, ma non ne alterarono l'organismo, il quale conserva ancora perfettamente la sua pianta basilicale a tre navi con un'unica abside, rotonda all'interno ed esteriormente poligonata. Le mura della nave centrale, rafforzate all'esterno da lesene sporgenti, sostengono la copertura di legname ad incavallature visibili. Il presbiterio, che in origine era al medesimo livello del resto della chiesa, fu in seguito rialzato di tre gradini e sul suo piano fu elevato di un gradino il coro. Le venti colonne che dividono le tre navi sono antiche, di marmi rari, e provengono forse da qualche monumento romano di Aquileia, definitivamente abbandonata dopo le invasioni dei Goti, (480) e dei Longobardi (568). I capitelli, dei quali otto spettano al prolungamento della chiesa, mancano di pulvini e



GRADO - CATTEDRALE - Pianta

sono di tre tipi: i più antichi sono frammentari romani, altri arieggano il composito romano, ma furono eseguiti tra la fine del quinto e il principio del sesto secolo da artefici bizantini che traforarono copiosamente il mosso fogliame dell'acanto spinoso.

Fin dove è stato possibile, l'architetto del vescovo Elia ebbe cura di disporre i capitelli in modo che si corrispondessero dalle due parti della navata centrale. Volgendo infatti le spalle all'abside si può osservare che sono romani il primo di destra e il primo di sinistra, bizantini quelli che seguono dall'una e dall'altra parte; il terzo capitello, in entrambi i lati, è di nuovo romano, bizantini invece quelli che occupano il sesto e l'ottavo posto, così a destra come a sinistra.

Per tutti gli altri la varietà del materiale impedì una collocazione uniforme; è pertanto bizantino il quarto di sinistra, romano il quinto dalla medesima parte. I rimanenti, completati in parte con stucco, sono di tipo diverso e appartennero alla primitiva basilica di S. Eufemia.

Tav. LIV-LXXXV-LXXXVI-XCII. TORCELLO - DUOMO — Dell'edificio primitivo, quasi del tutto ricostruito nell'864 dai figli del patrizio Marino e largamente restaurato nel 1008, non rimane che parte dell'abside. La chiesa attuale, accresciuta di due tribune e di una cripta, ha pianta basilicale. Stupendi plutei, la cui esecuzione risale al rifacimento del 1008, chiudono il coro, ricco di una bella sedia vescovile alla quale si accede per mezzo di una gradinata. Essi debbono essere annoverati fra gli ultimi esemplari ispirati da quella decorazione zoomorfica che, largamente diffusa dagli iconoclasti, sparì verso la fine del secolo decimo per cedere di nuovo il posto ai motivi geometrici e agli intrecciamenti di cerchi e di losanghe che avevano avuta così gran voga durante i secoli quinto e sesto, e che già durante il nono e il decimo si erano cominciati ad usare un'altra volta associati alle rappresentazioni di animali.

I musaici del duomo di Torcello appartengono a varie epoche. Quelli più antichi che adornano l'abside, rappresentanti la *Madonna*, il *Bambino* e i *dodici Apostoli*, sono contemporanei al secondo restauro della chiesa e precedono di circa mezzo secolo la decorazione della basilica di S. Marco. Invece quelli che occupano il Diaconico e il muro occidentale datano dalla fine dell'undecimo e attestano il diffondersi delle correnti artistiche bizantine da Venezia alle isole e lungo le rive dell'Adriatico. Della più alta importanza per la storia della iconografia bizantina è il musaico della parete interna sovrastante l'ingresso, ove è rappresentato in una composizione immensa il *Giudizio universale* (tav. XCII).

Fino dal secolo quarto Efremo di Siria aveva descritti gli elementi principali di questa scena memoranda; ma essi soltanto nell'ottavo o nel nono secolo si riunirono in una rappresentazione pittorica alla quale si riferisce un passo dello Pseudo Giovanni Damasceno. A poco a poco l'immaginazione degli artisti e dei monaci, eccitata dal misticismo, moltiplicò gli episodi terrorizzanti, arricchì la scena di particolari nuovi, ingigantì la composizione fino a che nel musaico di Torcello i vari elementi che prima erano stati trattati separatamente (Anastasis, Etimasia, Deesis, Giudizio finale) apparvero riuniti e fusi in modo assolutamente corrispondente alle formule consacrate più tardi nella famosa Guida della pittura, compilata nei monasteri del Monte Athos. Anche qui, alla stessa guisa che nei musaici di S. Marco, e come fu giustamente notato dal Diehl, vicino ai motivi creati dall'arte del secolo nono i ricordi classici appariscono con le personificazioni della Terra, del Mare e dell'Inferno, che tiene nelle mani l'Anticristo, e alle alte ispirazioni fornite dall'Apocalisse e dagli Apocrifi, si mescolano gli episodi realistici, dove la fantasia popolare aveva modo di sbizzarrirsi, complicando all'infinito le pene dei dannati e moltiplicando la varietà dei loro peccati.

Tav. LV-LVI-LVII. BARI - BASILICA DI S. NICOLA E CATTEDRALE - OTRANTO - CRIPTA DELLA CATTEDRALE - CAPITELLI DI COLONNE. — Allorchè l'abate Eustasio (1105-1123) e i suoi immediati successori si accinsero a compiere la costruzione della basilica di S. Nicola di Bari, che, iniziata nel 1087 circa, fu consacrata nel 1197, dal territorio soggetto a Roma ma sopra tutto da Ravenna trassero quanto più materiale potevano per giovarsene nel nuovo edificio. Del resto il commercio del materiale di disfacimento, proveniente dalle chiese cadute o demolite, occupò lungamente i Ravennati, che lo trovavano singolarmente agevolato dalla facilità dei trasporti marittimi e ad esso accenna fino dai suoi tempi Andrea Agnello. Pio II fra le mille accuse raccolte nella sua terribile invettiva contro Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini, mette anche quella che costui avesse spogliato di marmi una chiesa di Ravenna, portandone via ben cento carrate; la Serenissima, che aveva incominciato a levar marmi da Ravenna fino dal secolo nono, continuò impenitente a fare lo stesso per lunghissimo tempo; un capitello della basilica Ursiana si trova nel S. Andrea di Mantova, una transenna che si diceva derivata è ora nel Museo di Mosca; nella porta minore dei SS. Pietro e Paolo, detta di Nerone, in Bologna, sono due capitelli uniti a parte di colonnette, provenienti da Ravenna, numerosi capitelli e plutei e frammenti decorativi ravennati adornano la basilica di S. Marco. Non può dunque meravigliare il trovare in S. Nicola di Bari una quindicina di capitelli ravennati di vario tipo, ma per lo più ad una o due serie di foglie di acanto curvantisi sotto una voluta schiacciata e unentisi sotto il rosone, messi in opera nella parete interna rispondente alla facciata lungo il muro perimetrale della navata sinistra sopra alcune delle colonne isolate della navata maggiore, nella facciata sulle colonne che reggono le lesene e sulla colonnetta sinistra del protiro (tav. LV). Altri capitelli simili — dove il motivo romano si appesantisce in modo speciale e gli elementi decorativi si deformano in modo da perdere il significato originario, come in quelli esistenti a Ravenna in S. Maria Maggiore, in S. Beata, nel Battistero e specialmente in S. Apollinare Nuovo — si trovano nella cripta del Duomo di Otranto e si vanno scoprendo nella cattedrale di Bari, specialmente negli archi del matroneo, (tav. LV, n. 4).(1)

Tav. LXX-LXXI-LXXII-LXXIII-LXXIV. ROMA - CHIESA DI S. SABINA - PORTA DI LEGNO SCOLPITO. — La costruzione della chiesa di S. Sabina, come dice l'iscrizione posta nell'interno, cominciò sotto Papa Celestino I (*culmen apostolicum cum Caelestinus haberet*) ma pare che sia stata compiuta soltanto sotto il suo successore Sisto III (432-440), quando il prete romano Pietro d'Illiria, che aveva iniziata la fabbrica, era divenuto vescovo (*presbyter urbis illyrica de gente Petrus*).

(1) *C. Ricci*, Marmi erratici ravennati, in Ausonia.

Non è però accertato che sia contemporanea alla costruzione della chiesa la sua magnifica porta di legno scolpito, anzi la più grande diversità di opinioni regna sulla data di questo capolavoro dell'arte dell'intaglio. Il Monarchi, infatti, attribuisce la porta di S. Sabina al VI-VII secolo; D'Agincourt la confrontò con le porte bronzee dell'XI-XIII secolo; il Kondakov la indica come monumento intermedio fra l'arte dei primi secoli e quella alla quale egli assegna la cattedra Massimiano; il Berthier, accettando in massima queste conclusioni, nota che alcuni compartimenti sono stati rifatti nel secolo IX, specialmente i più belli, come il *Ratto d'Elia*, l'*Ascensione*, il *Passaggio del mar Rosso*, il *Dono della legge*; il Grisar e il Venturi [1] ritengono che l'intaglio della porta sia opera di mani differenti, ma contemporanee, e precisamente del tempo di Sisto III.

E questa opinione ci sembra, in sostanza, la più giusta, perchè, se una grande varietà di forme è tra i compartimenti dalle figure tozze e tondeggianti, come quelle che si vedono sui sarcofagi, e gli altri in cui le scene sono disposte a piani bassi, con equilibrio e vivacità, quasi tutti i riquadri, per le caratteristiche dello stile, per i particolari del costume, per le reminiscenze classiche e per le idee che rispecchiano, trovano un profondo riscontro con i musaici e con altre opere d'arte della fine del quinto secolo.

Non ci nascondiamo che alcune difficoltà si oppongono alla datazione sostenuta dal Grisar e dal Venturi, ma non ci sembra che esse siano di natura tale da soverchiare le conclusioni ricavate dall'esame stilistico dell'opera d'arte.

Fu già messo convenientemente in luce il parallelismo istituito dallo scultore delle porte di S. Sabina fra alcune scene ispirate dal Vecchio Testamento e altre desunte dal Nuovo. La mancanza di molti compartimenti andati perduti impedisce di fare a questo riguardo un confronto completo, ma è facile riconoscere come alle scene dei *Miracoli di Cristo* corrispondano quelle dei *Miracoli di Mosè*, e all'*Ascensione di Gesù* e alla rappresentazione di *Zaccaria nel tempio* facciano riscontro i compartimenti in cui si vedono il *Ratto di Elia* e l'*Elezione di Mosè*. Se poi tra i quadri perduti era il *Battesimo nel Giordano*, ad esso doveva corrispondere quello superstite del *Passaggio del Mar Rosso*. Orbene, di un simile parallelismo non si conosce in Roma un esempio in monumenti del quinto secolo, e la prima notizia che se ne abbia è quella relativa al viaggio di Benedetto Biscop, abate di Veremouth (678-84), il quale, venuto per la quarta o quinta volta nella città eterna, ne riportò con sè numerosi quadri di santi, fra cui *" imagines de concordia veteris et novi testamenti summa ratione compositas. "* [2] Onde a buon diritto il De Rossi osservava che l'uso delle concordanze dei due testamenti è provato per Roma *" inde a saeculo saltem septimo. "* [3] Verissimo, ma chi potrebbe affermare che le immagini portate via dall'abate inglese — verosimilmente miniature — fossero tutte contemporanee e che non ve ne fosse alcuna più antica? E, in conseguenza, come togliere ogni sospetto che prima del settimo secolo anche in Roma fosse noto agli artisti il parallelismo delle Sacre Scritture, che vediamo usato altrove da tempo, per esempio fino alla metà del sesto in S. Vitale di Ravenna?

Più seriamente sembra contraddire all'assegnazione della porta di S. Sabina al quinto secolo il trovare nel fondo di uno dei suoi compartimenti due campanili, quando noi sappiamo che il Liber Pontificalis non parla di torri campanarie prima del secolo VIII, ma nulla vieta di credere che qualche tavoletta, guasta dal lungo uso, sia stata sostituita più tardi all'originaria.

Non fa ostacolo invece il trovare sulla porta di S. Sabina una rappresentazione realistica della *Crocifissione*, perchè, questa scena, per quanto rara, non fu del tutto ignota alla iconografia di quei secoli e, a prescindere dal pallio di Achmin-Panopolis [4] e dalla piastrella aurea pure di Achmin [5] (dei quali non è possibile accertare l'origine e la data), la troviamo nella tavola eburnea del British Museum le cui figure hanno così profondi riscontri con quelli dei sarcofagi romani del IV-V secolo e, in una forma sviluppatissima, nell'Evangelario della biblioteca di Firenze che il monaco Rabula copiò nel 586 da un originale greco alquanto più antico. Nè possono meravigliare le differenze formali che sembrano caratterizzare la *Crocifissione* scolpita sulla porta di S. Sabina, perchè tutte le rappresentazioni che di quel soggetto abbiamo ricordate e quelle di poco posteriori esistenti nella così detta croce di S. Gregorio Magno, su encolpi e teche del tesoro di Monza e nel cimitero di S. Valentino in Roma, dimostrano che nei primi secoli nei quali apparve nell'arte, l'iconografia della Crocifissione non aveva trovato ancora un tipo stabile.

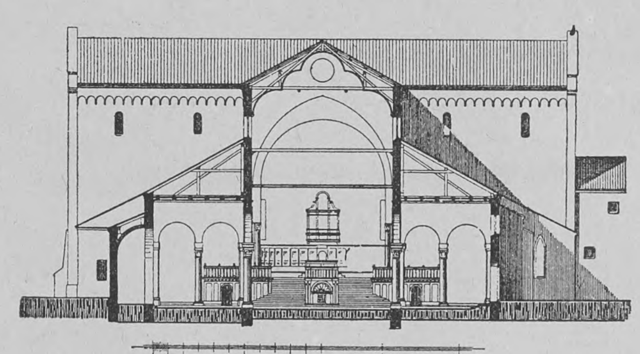
Lo Ajnalov ha cercato di dimostrare le origini orientali delle porte di S. Sabina notando i rapporti che alcune composizioni, quale, per esempio, il *Ratto d'Elia*, hanno con l'iconografia della Palestina. Comunque è innegabile il carattere strettamente ellenistico del grandioso lavoro, nel quale domina un profondo sentimento naturalistico nei pittoreschi fondi di paese, i più belli, eccettuato l'avorio della collezione Trivulzio, che abbia lasciati l'arte del V-VI secolo.

Poichè, come si è detto, alcune tavolette della porta sono andate perdute e le superstiti sono state rimescolate, non è possibile ricostituire il ciclo delle rappresentazioni storiche e simboliche secondo la sua originaria disposizione. Con ogni probabilità la porta era costituita da dodici compartimenti grandi, dei quali sei erano dedicati a storie del Vecchio, sei a quelle del Nuovo Testamento, e da sedici tavolette minori. Delle prime rimangono ora otto, delle seconde dieci. Ma poichè di queste dieci una soltanto è consacrata ad un episodio del Vecchio testamento, ne consegue che nei piccoli quadri le scene della Vecchia e quella della Nuova legge non erano distribuite in numero pari.

L'ordine delle sculture superstiti, così come ora sono collocate, cominciando dall'alto e procedendo da sinistra verso destra, è il seguente:

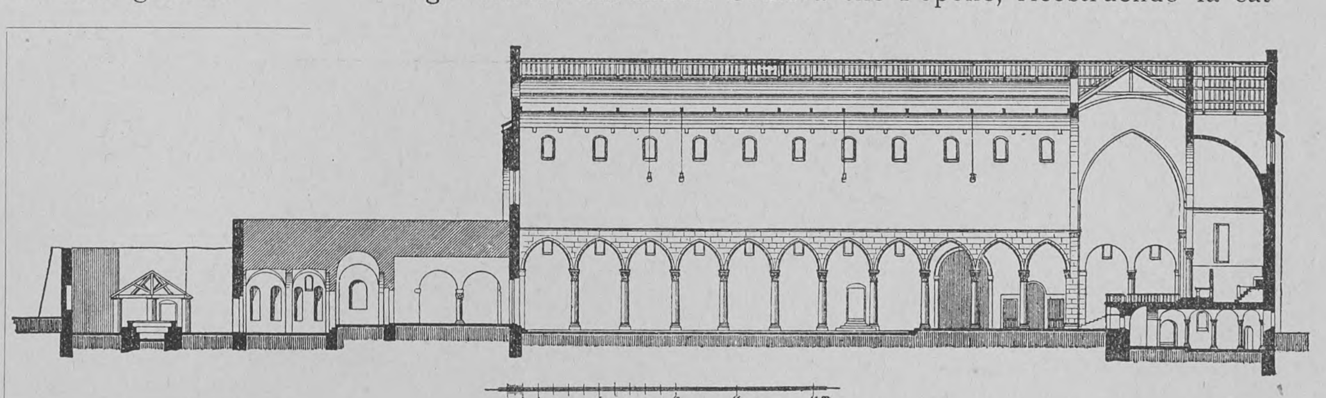
1) *Crocifissione*; 2) *Donne al sepolcro*; 3) *Adorazione dei Magi*; 4) *Trasfigurazione di Cristo*; 5) *Miracoli di Cristo*; 6) *Miracoli di Mosè*; 7) *Ascensione di Cristo*; 8) *Glorificazione di Cristo e della Croce*; 9) *Gesù risorto presso i discepoli*; 10) *Gesù risorto presso le donne*; 11) *Negazione di Pietro*; 12) *Abacuc*; 13) *Vocazione di Mosè*; 14) *Zaccaria nel tempio*; 15) *Passaggio del mar Rosso e miracolo del serpente*; 16) *Elia rapito in cielo*; 17) *Condanna di Cristo*; 18) *Cristo davanti a Caifa*.

Tav. LXXVIII. - AQUILEJA - CATTEDRALE - PLUTEI. — La fondazione della primitiva cattedrale di Aquileja risale alla prima metà del quarto secolo, [1] ma di quell'antichissima costruzione, che subì le conseguenze delle devastazioni e dell'abbandono della città, rimangono solo alcuni musaici, il pavimento, [2] pochi frammenti decorativi e alcuni avanzi del nartece.



AQUILEJA - CATTEDRALE - Spaccato del coro

Nell'anno 1019, salito alla sede patriarcale di Aquileja il vescovo Popone, furono iniziati grandi lavori per la bonifica e l'abbellimento della città e tra le prime fabbriche alla cui riedificazione si pose mano fu la basilica, la quale occupò il luogo già tenuto dall'antica. Sembra che Popone, ricostruendo la cattedrale, da cinque navate la riducesse a tre, allungasse i bracci della croce, costruendo sull'asse maggiore due cappelle absidate, e innalzasse il santuario, per ricavarvi sotto una cripta. Comunque, anche di questo secondo edificio, consacrato solo nel 1031, ma terminato assai più tardi, quasi nulla più rimane all'infuori dei fusti delle colonne che dividono le tre navate, di parecchi capitelli, di qualche transenna e di altri pochi particolari decorativi.



AQUILEJA - CATTEDRALE - Spaccato

Dal 1042, anno della morte di Popone, fin quasi alla metà del secolo decimoquarto, i documenti ci danno notizia di tutta una serie di lavori eseguiti per terminare e rafforzare la basi;

(1) *A. Venturi*, Storia dell'arte italiana, I, 475, anche per la bibliografia, alla quale è da aggiungere: *Ajnalov*, Origines ecc. 121, seg.; *Wiegand*, Das altchristliche Hauptportal an der heil. Sabina in Rom, Treves, 1900; *Diehl*, op. cit. 265-66.

(2) *Beda*, Vitae quinque SS. Abbatum.

(3) *De Rossi*, Musaici, fasc. 24.

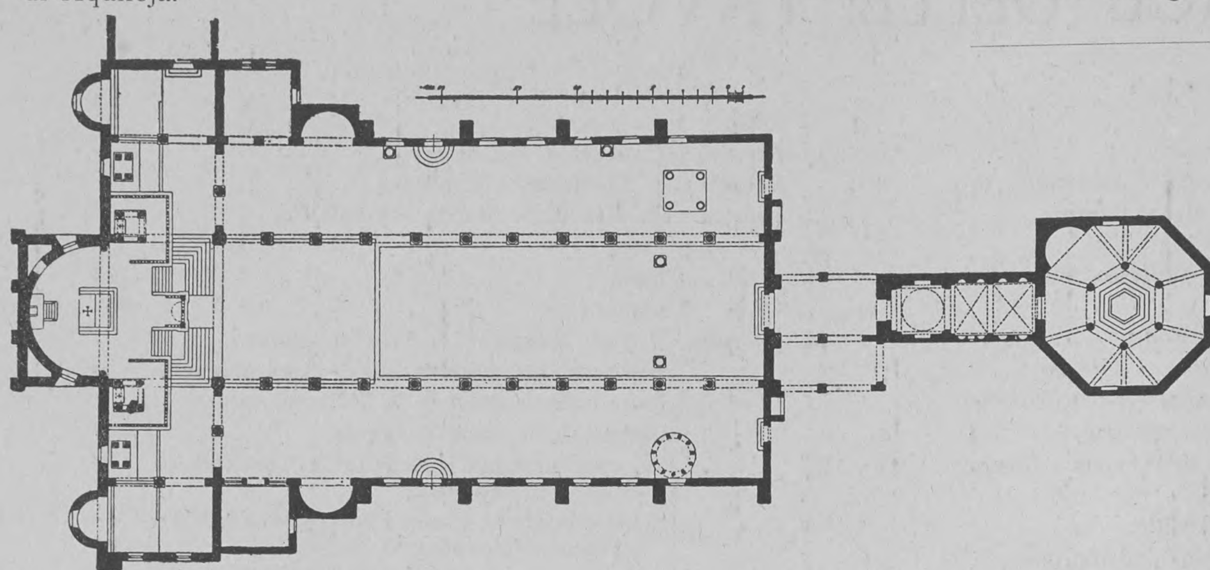
(4) *Forrer*, Die römischen und byzantinischen Seidentextilien von Achmin, Strassburg, 1891, 19, IX, XVI, XVII.

(5) *Forrer* e *Müller*, Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstwickelung, Strassburg, 1894, 18-19.

(1) W. Gerber, Altchristliche Kultbauten Istriens und Dalmatiens, Dresden, 1912, 17 sgg.

(2) O. Marucchi, in Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, 1910, 162-1911, 241.

lica, per il cui restauro — reso forse necessario da qualche difetto di costruzione, il patriarca Bertrando il 19 ottobre 1336 chiedeva ottocento marche di soldi al clero riunito nel Sinodo di Aquileja. (1)



AQUILEJA - CATTEDRALE - Pianta

Ma questi nuovi lavori erano forse appena terminati, quando il 25 gennaio 1348 una fortissima scossa di terremoto produceva tali guasti alla basilica, che essa il 19 ottobre del medesimo anno in gran parte crollava. In che miserando stato fosse ridotta quella chiesa, abbandonata dal clero e dal popolo, noi possiamo agevolmente rilevare dalla richiesta che nel 1354 papa Innocenzo VI rivolgeva al patriarca di Grado per averne parere sulla opportunità di trasportare la sede patriarcale da Aquileja ad Udine, allegando a motivo l'insalubrità dell'aria che aveva ridotti gli abitanti a meno di cento, il pericolo di veder trafugate le reliquie dei santi e la quasi totale soppressione del culto. Pur tuttavia l'idea del papa non ebbe seguito, anzi fra il 1365 e il 1380 il patriarca Marquardo di Randeck ricostruiva per intiero la diruta basilica, dandole la forma che, nel suo complesso essa ancora conserva.

In questa occasione gli archi della nave mediana, che erano a mezzo centro, si ridussero a forma ogivale, si rinnovarono i pilastri e i mezzi pilastri che chiudono le arcate ebbero cornici e capitelli ornati di fogliami e figure.

La storia della basilica di Aquileja si chiude con i lavori di decorazione che furono iniziati nel 1479 col contributo di vari patriarchi appartenenti alle più illustri e ricche famiglie del patriziato veneto.

(1) V. Ioppi, La basilica di Aquileja, in Archeografo triestino, 1895, 209 sgg.

INDICE DELLE TAVOLE



RAVENNA. - Battistero della Cattedrale (sec. III-V).
RAVENNE. - Baptistère de la Cathédrale (IIIe-Ve siècles).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

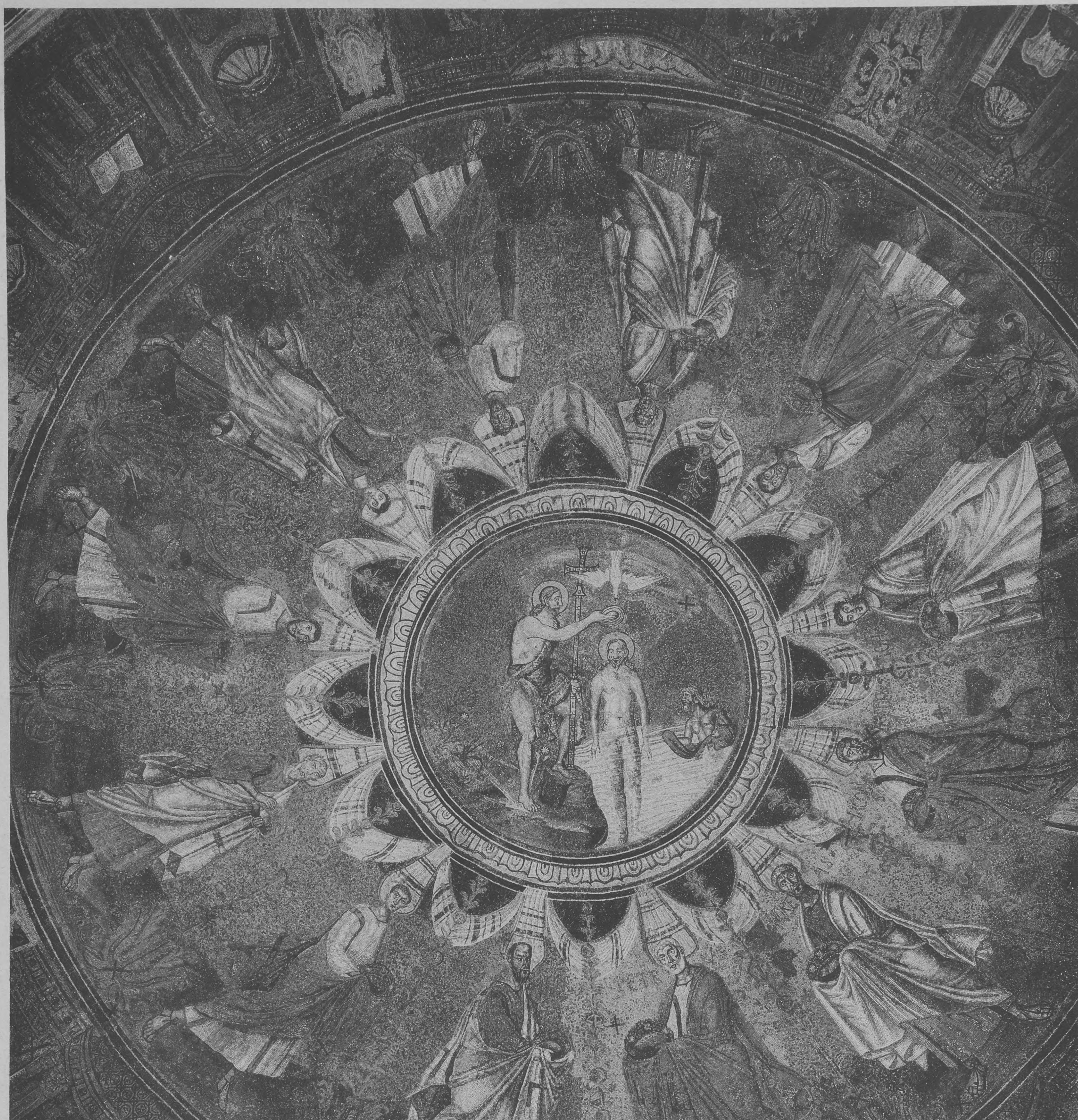
RAVENNA. - Sepolcro di Galla Placidia - Esterno. (Secondo quarto del sec. V).
RAVENNE. - Tombeau de Galla Placidia - Extérieur. (Moitié du Ve siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. - Battistero della Cattedrale. Interno (sec. III-V)
RAVENNE. - Baptistère de la Cathédrale. Intérieur (IIIe-Ve siècles).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. Battistero della Cattedrale - Musaico della volta (sec. V).
RAVENNE. Baptistère de la Cathédrale - Mosaïque de la voûte (Ve siècle).

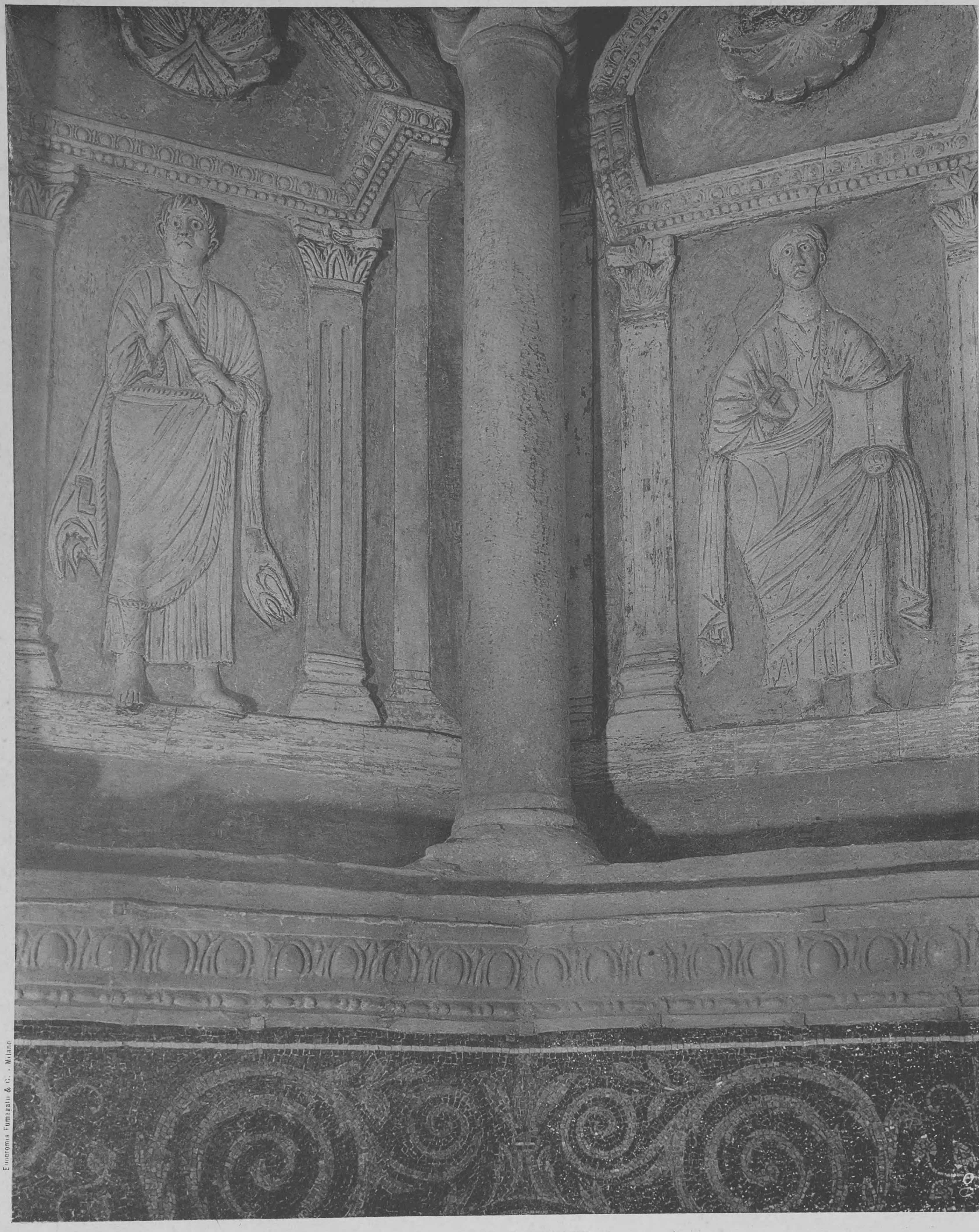
Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. Battistero degli Ariani - Musaico della volta (sec. VI).
RAVENNE. Baptistère des Ariens - Mosaïque de la voûte (VIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

L'ARTE BISANTINA IN ITALIA.

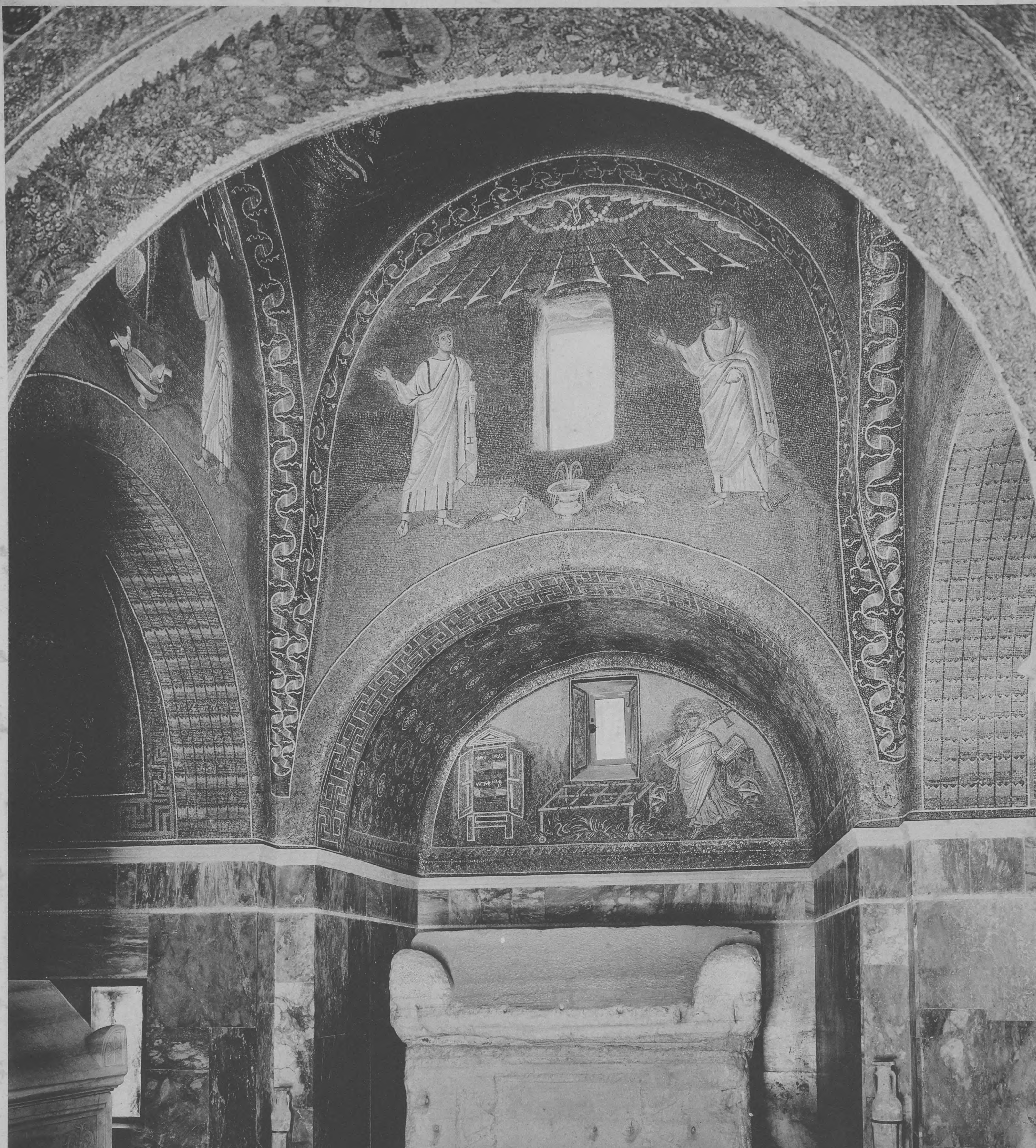


RAVENNA. Battistero - Stucchi (sec. IV)
RAVENNE. Baptistère - Décorations en stuc (IVe siècle).



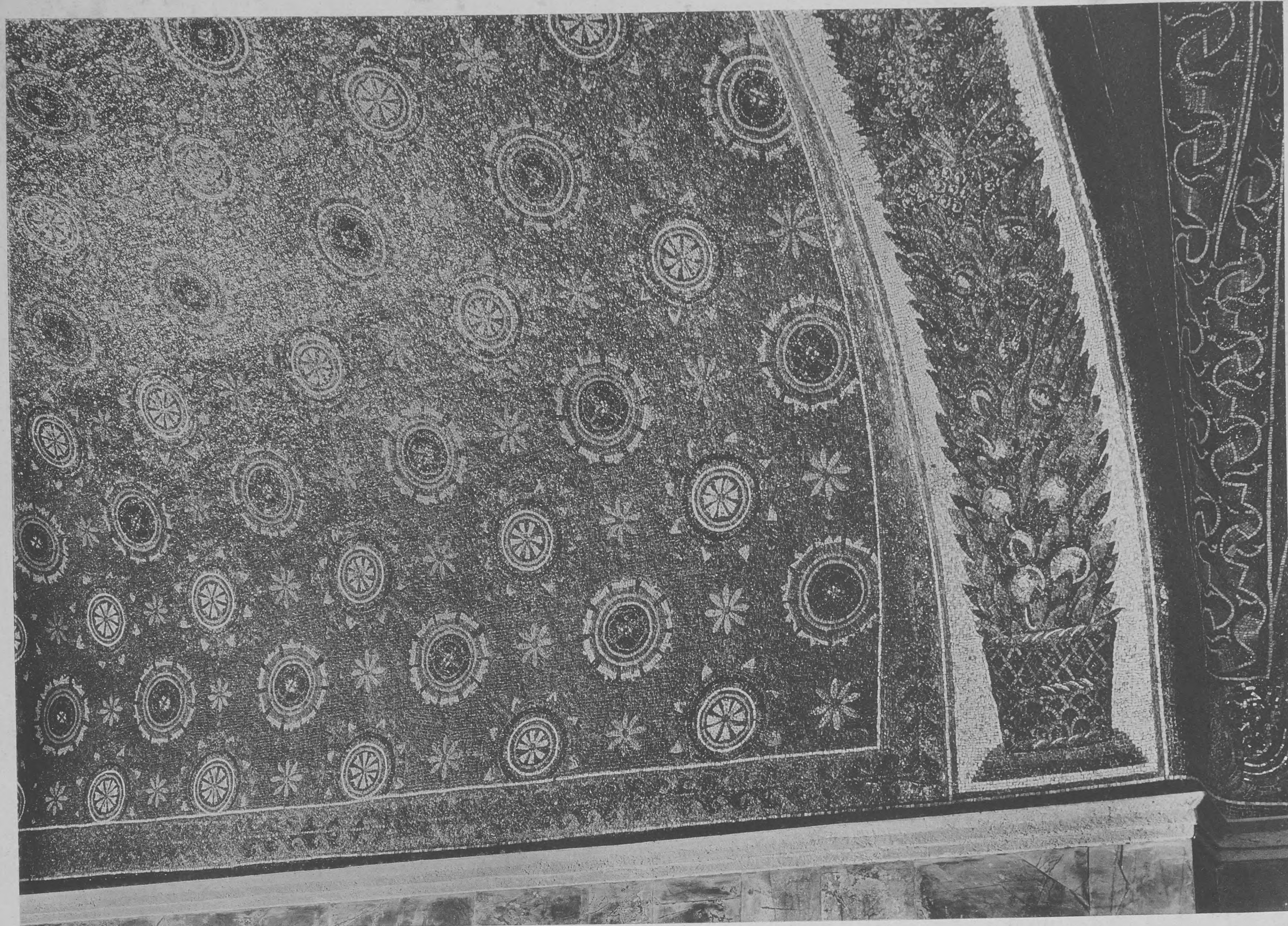
RAVENNA. S. Apollinare in Classe Fuori - Abside (549).
RAVENNE. Saint Apollinaire en Classe Fuori - Abside (549).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano

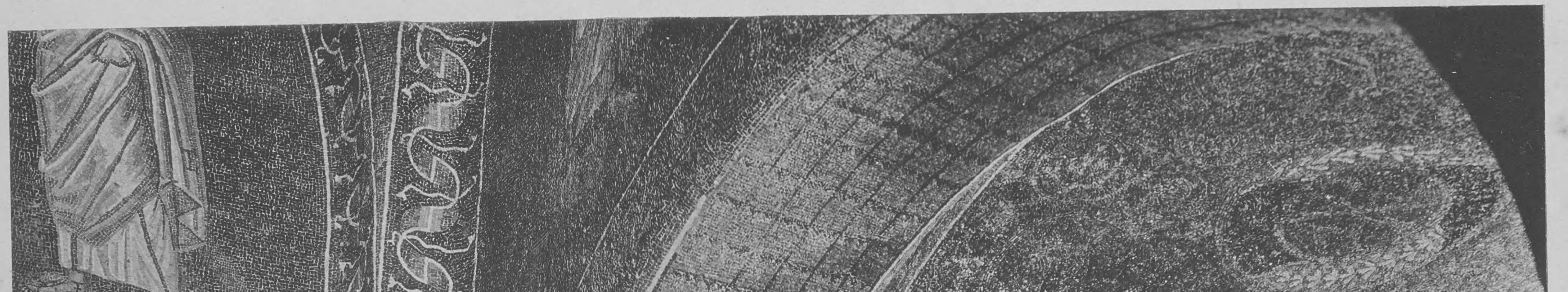


RAVENNA. - Sepolcro di Galla Placidia. Interno (metà del sec. V).
RAVENNE. - Tombeau de Galla Placidia. Intérieur (moitié du Ve siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



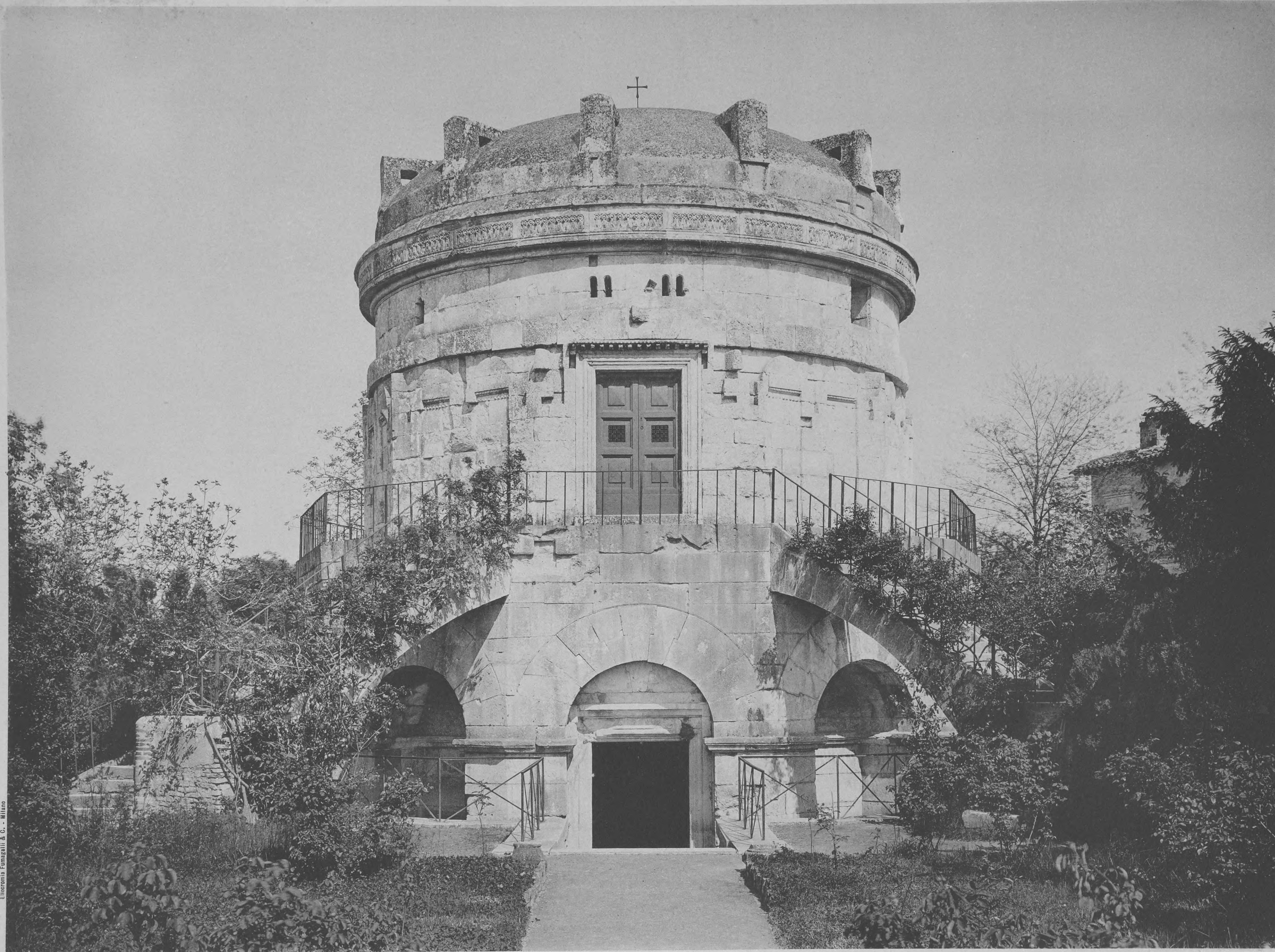
RAVENNA. Sepolcro di Galla Placidia - Particolare del musaico della volta all'ingresso. (Seconda metà del sec. V).
RAVENNE. Tombeau de Galla Placidia - Détail de la mosaïque de la voûte à l'entrée. (Seconde moitié du Ve siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. Sepolcro di Galla Placidia - Particolare del musaico della volta a destra. (Secondo quarto del sec. V).
RAVENNE. Tombeau de Galla Placidia - Détail de la mosaïque de la voûte à droite. (Moitié du Ve siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. - Sepolcro di Teodorico (520 circa).
RAVENNE. - Tombeau de Théodoric (vers 520).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Vitale - Facciata (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Façade (536-547).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. S. Vitale - Abside (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Abside (536-547).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



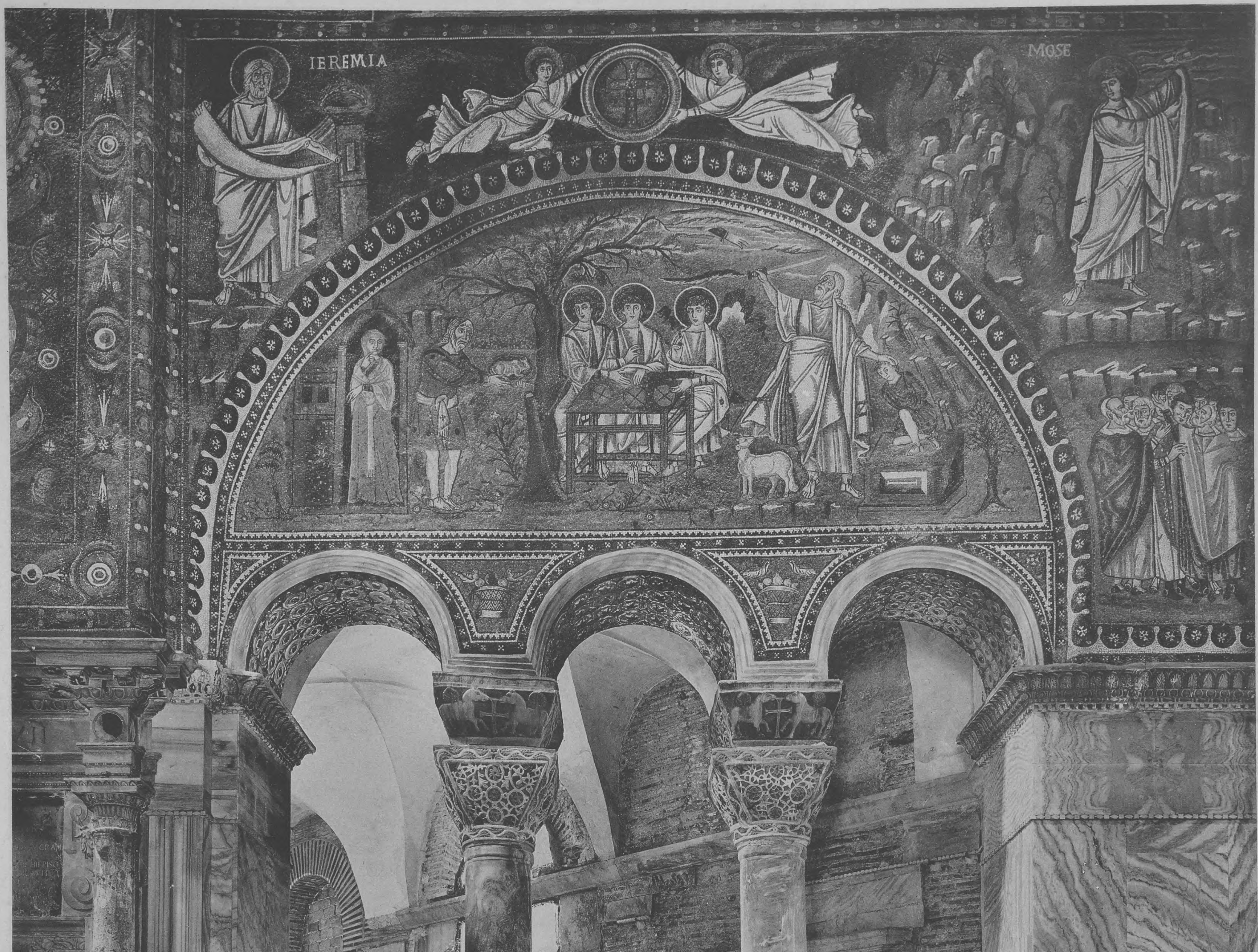
RAVENNA. - S. Vitale - Interno visto dal Matroneo. (536-547).
RAVENNE. - Saint-Vital - Intérieur vu du Matronaeum. (536-547)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Vitale - Arcata inferiore del Presbiterio. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Arcade inférieure du Presbytère. (536-547).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. S. Vitale - Arcata inferiore del Presbiterio. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Arcade inférieure du Presbytère. (536-547).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Vitale - Loggetta superiore. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Logette supérieure. (536-547).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. S. Vitale - Loggetta superiore e musaico della volta. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Logette supérieure et mosaïque de la voûte. (536-547).



RAVENNA. S. Vitale - Musaico a sinistra della volta. Particolare. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Mosaïque à gauche de la voûte. Détail. (536-547).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano



RAVENNA. S. Vitale - Volta del presbiterio (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Voûte du presbytère (536-547).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Vitale - Stucchi all'antico ingresso (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Décorations en stuc à l'ancienne entrée (536-547).



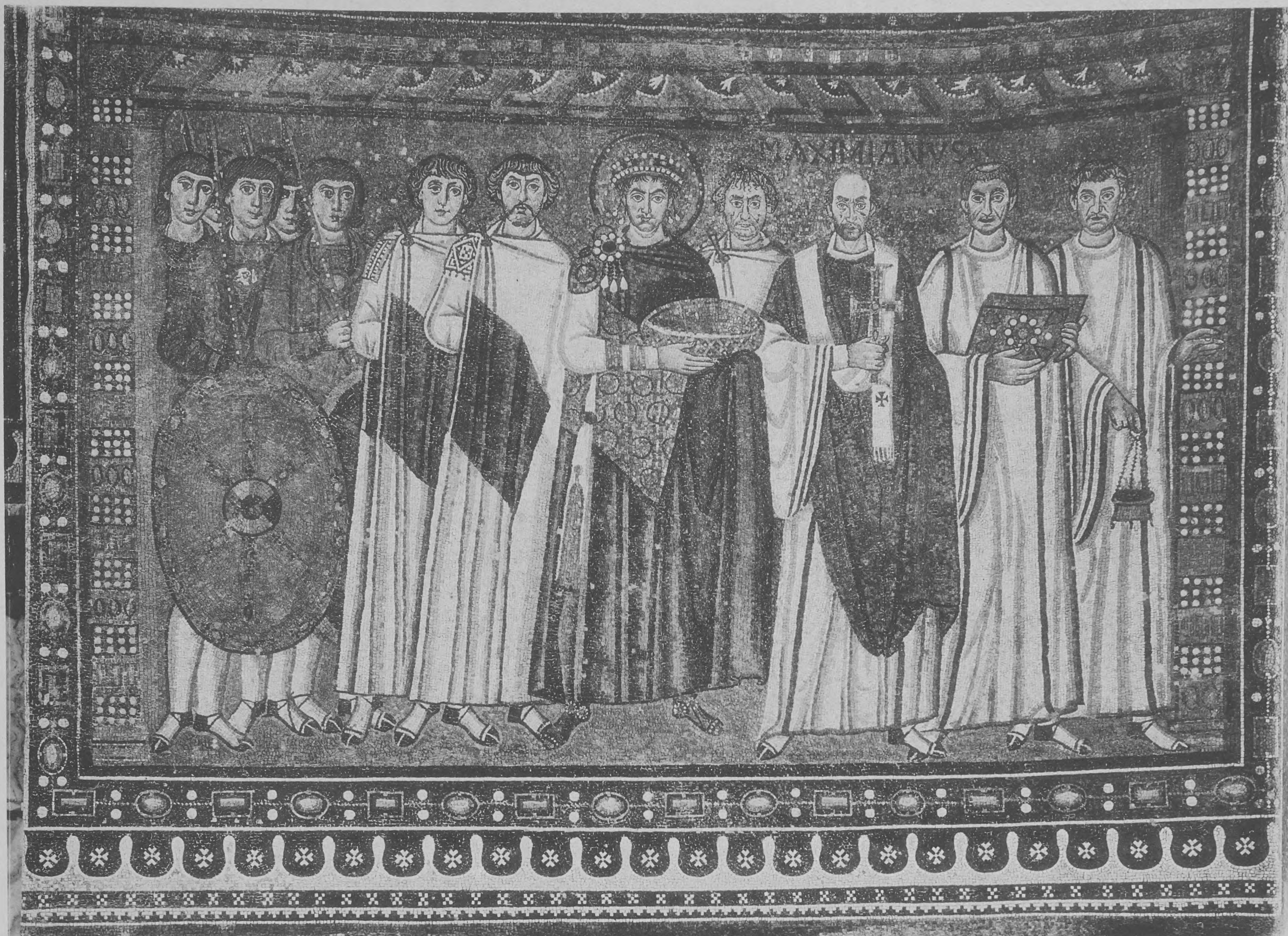
RAVENNA. S. Vitale - Stucchi all'ingresso del campanile (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Décorations en stuc à l'entrée du campanile (536-547).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

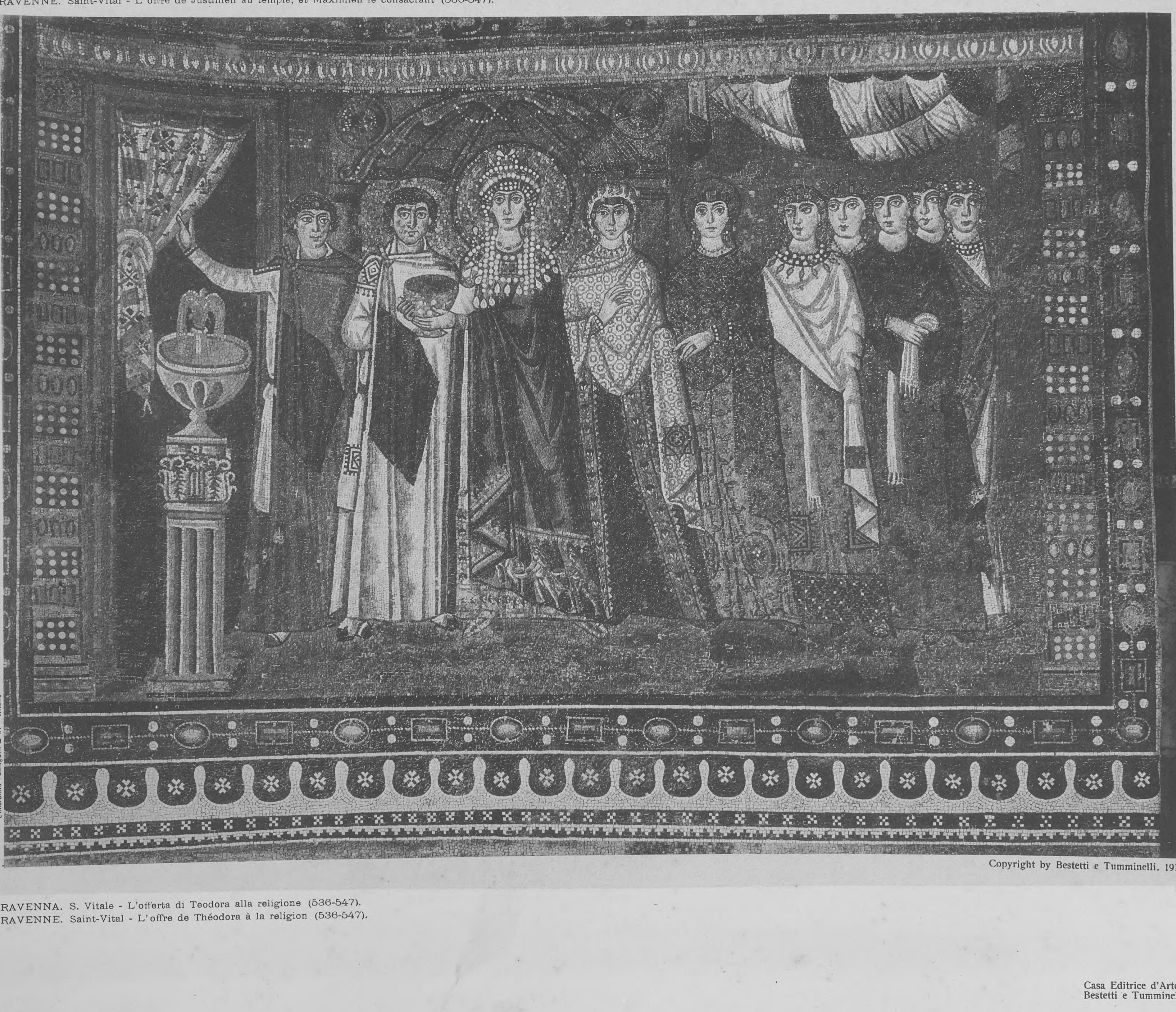


RAVENNA. S. Vitale - Musaico dell'abside (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Mosaïque de l'abside (536-547)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Vitale - L'offerta di Giustiniano al tempio e Massimiano che lo consacra (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - L'offre de Justinien au temple, et Maximien le consacrant (536-547).



RAVENNA. S. Vitale - L'offerta di Teodora alla religione (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - L'offre de Théodora à la religion (536-547).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.





RAVENNA. S. Vitale - Particolari dei musaici delle offerte di Giustiniano e di Teodora (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Détails des mosaïques des offres de Justinien et de Théodora (536-547).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. - S. Apollinare Nuovo. Interno (sec. VI).
RAVENNE. - Saint-Apollinaire Nouveau. Intérieur (VIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



Copyright by Bestetti e Tumminelli, 1912

RAVENNA. - S. Apollinare Nuovo. Interno (sec. VI).
RAVENNE. - Saint-Apollinaire Nouveau. Intérieur (VIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. - S. Apollinare Nuovo. Interno (sec. VI).
RAVENNE. - Saint-Apollinaire Nouveau. Intérieur (VIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Apollinare Nuovo - Interno (sec. VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire Nouveau - Intérieur (VIe siècle).

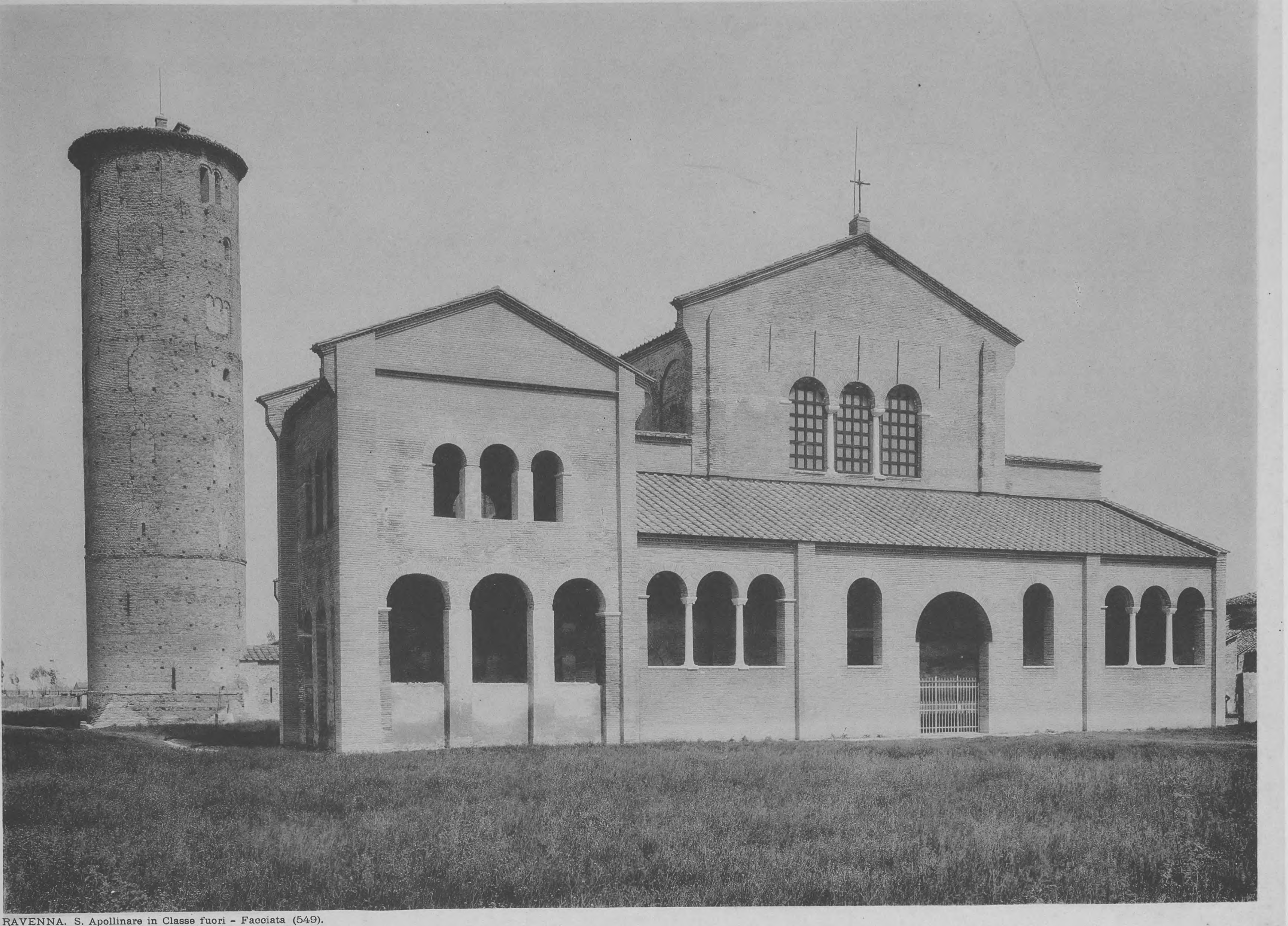
Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. S. Apollinare Nuovo - Interno (sec. VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire Nouveau - Intérieur (VIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Apollinare in Classe fuori - Facciata (549).
RAVENNE. Saint-Apollinaire in Classe fuori - Façade (549).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

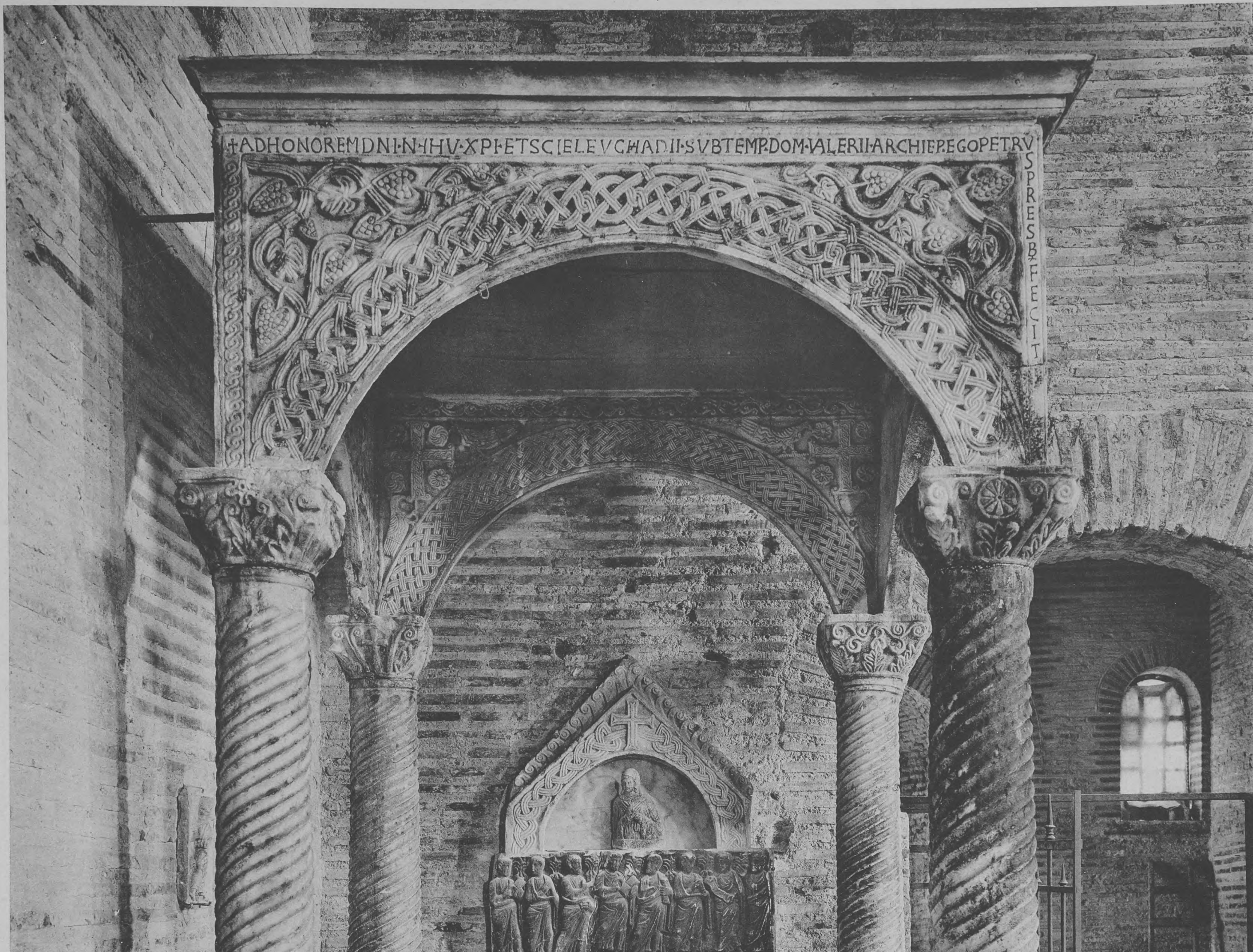
RAVENNA. S. Apollinare in Classe fuori - Abside (549) e Campanile (sec. IX).
RAVENNE. Saint-Apollinaire in Classe fuori - Abside (549) et Clocher (IXe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. - S. Apollinare in Classe fuori. Interno (549).
RAVENNE. - Saint-Apollinaire in Classe fuori. Intérieur (549).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. - S. Apollinare in Classe fuori - Ciborio di S. Elencade (fine del sec. IX)
RAVENNE. - Saint-Apollinaire in Classe fuori - Ciboire de Saint-Elencade (fin du IXe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. - Fronte dalla Reggia ad Calchi. (Fine del sec. VII, principio del sec. VIII).
RAVENNE. - Façade du Palais ad Calchi. (Fin du VIIe siècle et début du VIIIe)

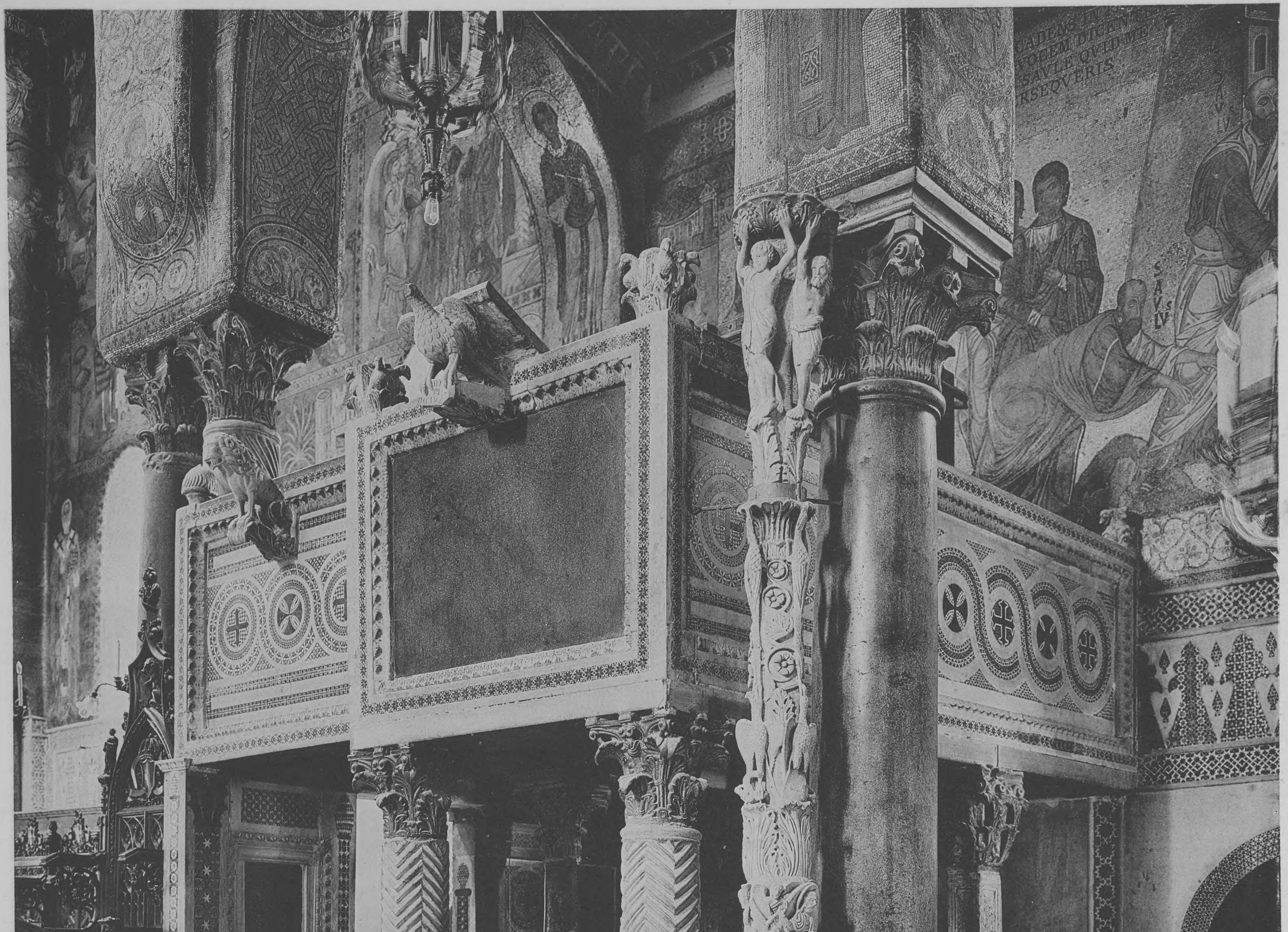


RAVENNA. S. Giovanni Evangelista - Campanile. (Sec. IX o X e XIII).
RAVENNE. Saint-Jean Évangéliste - Campanile. (IXe ou Xe et XIIIe siècle).



RAVENNA. - Chiesa di S. Pier Maggiore - Campanile. (Sec. IX o X).
RAVENNE. - Église de Saint-Pierre Majeur - Campanile. (IXe ou Xe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



PALERMO. - Cappella Palatina. Interno. (1143).
PALERME. - Chapelle Palatine. Intérieur. (1143).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



PALERMO. Palazzo Reale - Cappella Palatina - Musaici nella cupola (1143).
PALERME. Chapelle Palatine - Mosaïques de la coupole (1143)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

PALERMO. Chiesa della Martorana - Interno. (1143).
PALERME. Église de la Martorana - Intérieur. (1143).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



PALERMO. Chiesa della Martorana - Musaici nella cupola (1143).
PALERME. Église de la Martorana - Mosaïques de la coupole (1143).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano



PALERMO. Chiesa della Martorana - Dettagli musaici nella volta.
PALERME. Église de la Martorana - Détails des mosaïques de la voûte.

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



PALERMO. Chiesa della Martorana - Incoronazione di Ruggero II. - Musaico. (1143).
PALERME. Église de la Martorana - Couronnement de Roger II. - Mosaïque. (1143)



PALERMO. Chiesa della Martorana - Giorgio d'Antiochia ai piedi della Vergine. - Musaico. (1143).
PALERME. Église de la Martorana - George d'Antioche aux pieds de la Vierge. - Mosaïque. (1143).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

PALERMO. Chiesa della Martorana - Nascita di Gesù. - Particolare del musaico della volta. (1143).
PALERME. Église de la Martorana - Naissance de Jésus. - Détail de la mosaïque de la voûte. (1143).



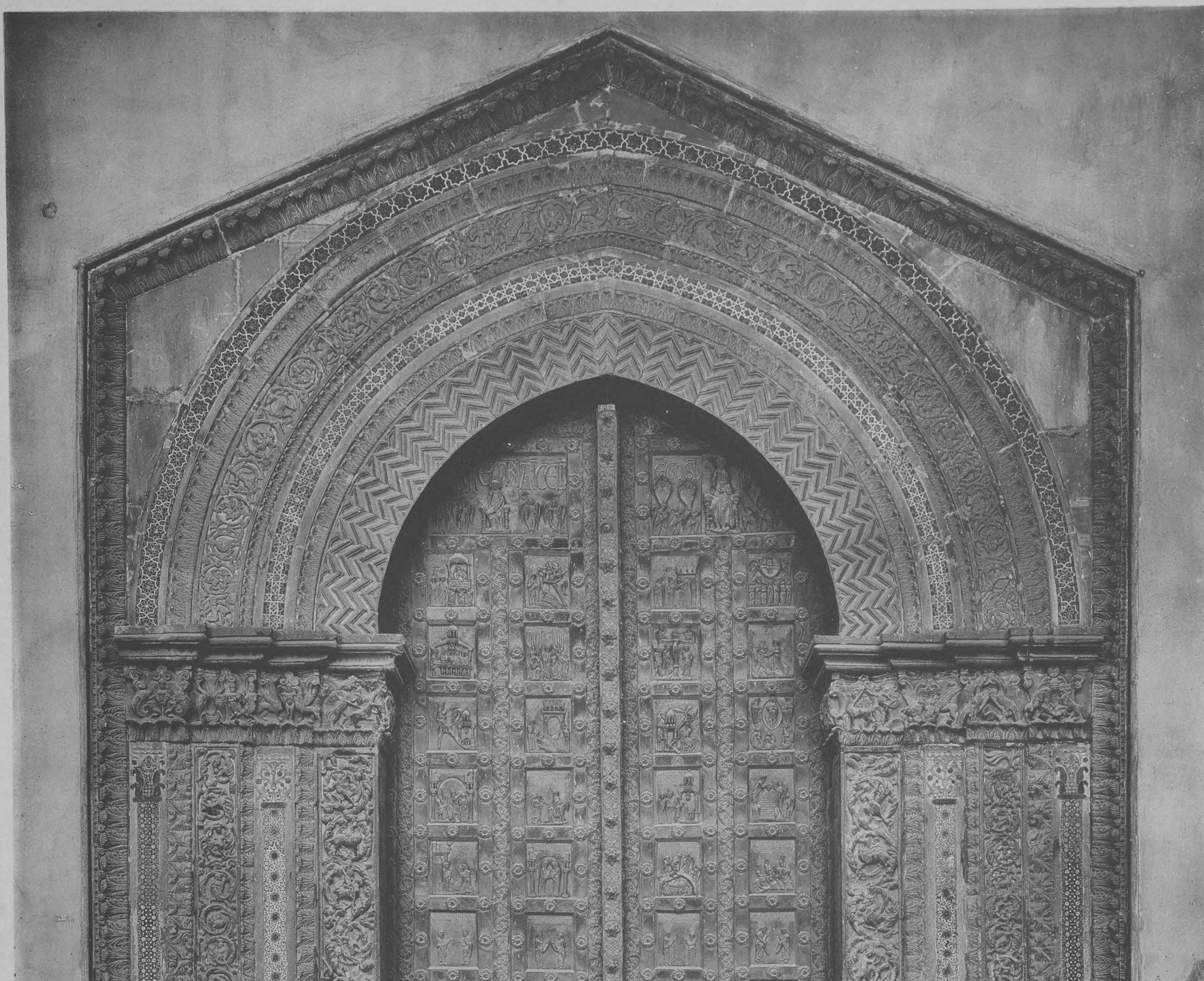
PALERMO. Chiesa della Martorana - Transito della Vergine. - Particolare del musaico della volta. (1143).
PALERME. Église de la Martorana - Assomption de la Vierge. - Détail de la mosaïque de la voûte. (1143).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



MONREALE. - Interno della Cattedrale. (1172-1176).
MONREALE. - Intérieur de la Cathédrale. (1172-1176).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



MONREALE. Cattedrale - Portale e Porta grande (1186 circa).
MONREALE. Cathédrale - Portail et grande porte (1186 environ).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.





MONREALE. Cattedrale - Particolare della porta grande in bronzo.
MONREALE. Cathédrale - Détail de la grande porte en bronze.

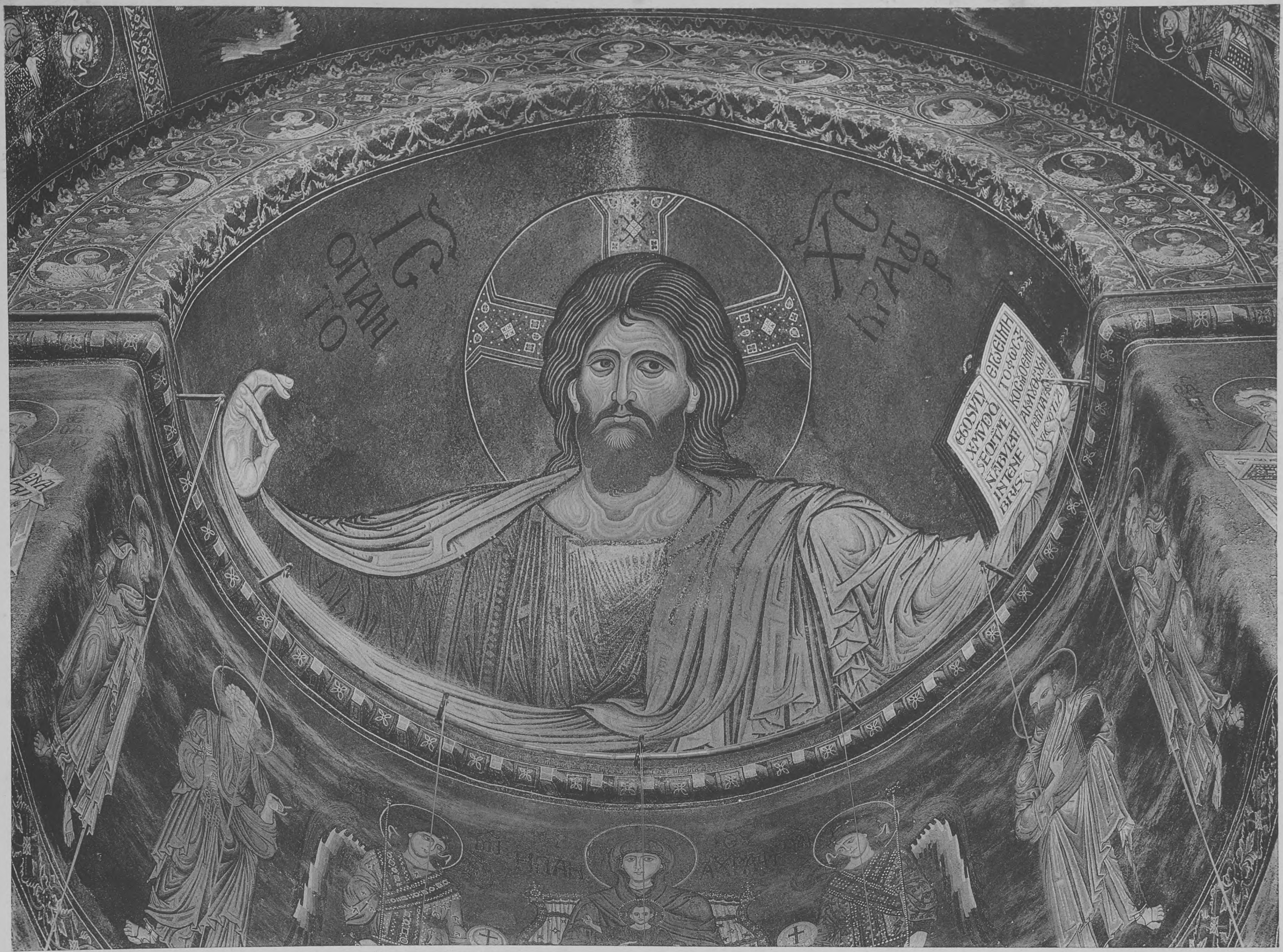
Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



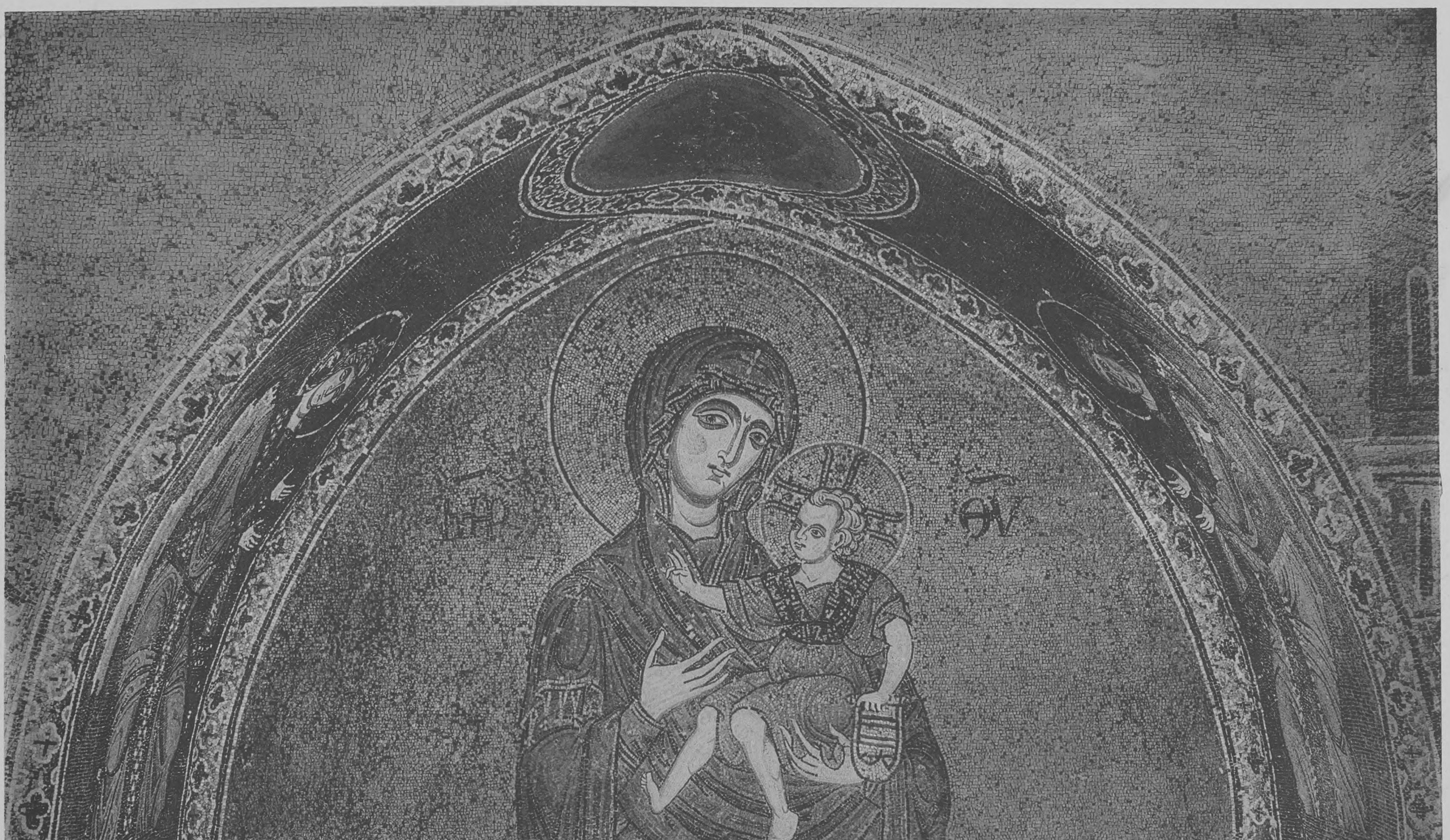


MONREALE. Cattedrale - Particolare d'una porta in bronzo.
MONREALE. Cathédrale - Détail d'une porte en bronze.

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



MONREALE. Cattedrale - Particolare del musaico nella cupola del Redentore. (1172-1176).
MONREALE. Cathédrale - Détail de la mosaïque dans la coupole du Rédempteur. (1172-1176)



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

MONREALE. Cattedrale - Lunetta in musaico (seconda metà del sec. XII).
MONREALE. Cathédrale - Lunette en mosaïque (seconde moitié du XIIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

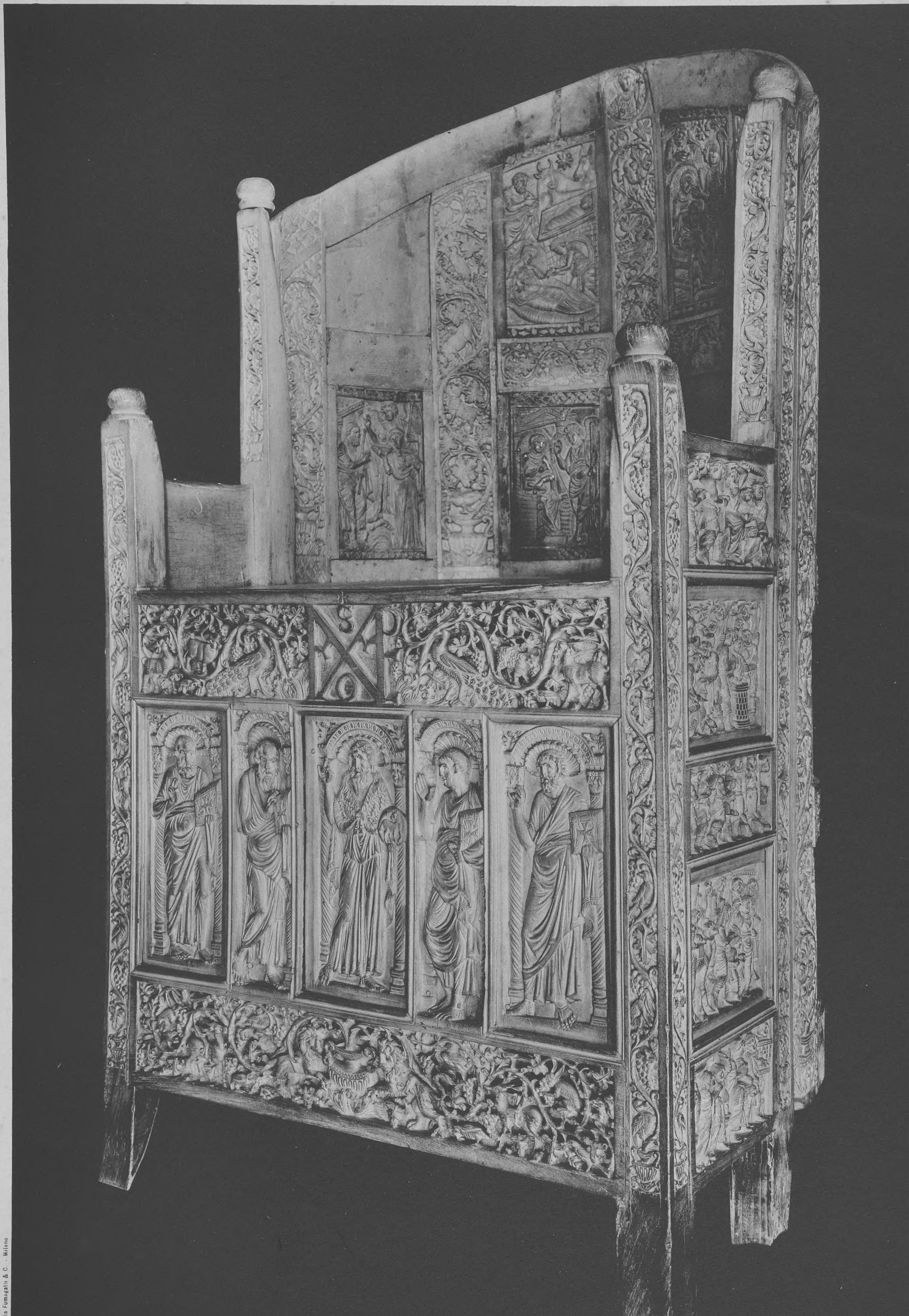


SIRACUSA. - Lucerne
SYRACUSE. - Lampes



SIRACUSA. - Lucerne
SYRACUSE. - Lampes

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. Arcivescovado - Cattedra detta di Massimiano (fine del sec. V, principio del VI).
RAVENNE. Archevêché - Chaire dite de Maximien (fin du Ve siècle et début du VIe)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. Arcivescovado - Cattedra detta di Massimiano (fine del sec. V, principio del VI).
RAVENNE. Archevêché - Chaire dite de Maximien (fin du Ve siècle et début du VIe)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. Arcivescovado - Cattedra detta di Massimiano (fine del sec. V, principio del VI).
RAVENNE. Archevêché - Chaire dite de Maximien (fin du Ve siècle et début du VIe)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

detail
Perforaté



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA, Arcivescovado - Cattedra detta di Massimiano (fine del sec. V, principio del VI).
RAVENNE, Archevêché - Chaire dite de Maximien (fin du Ve siècle et début du VIe)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.





Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. Arcivescovado - Cattedra detta di Massimiano (fine del sec. V, principio del VI).
RAVENNE. Archevêché - Chaire dite de Maximien (fin du Ve siècle et début du VIe)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. Piazza Vittorio Emanuele - Capitello già in S. Andrea dei Goti (510-526).
RAVENNE. Place Victor Emmanuel - Chapiteau autrefois à Saint-André des Goths (510-526).



RAVENNA. S. Apollinare in Classe fuori - Capitello (549).
RAVENNE. Saint-Apollinaire in Classe fuori - Chapiteau (549).



RAVENNA. Chiesa dello Spirito Santo - Capitello (510-526).
RAVENNE. Église du Saint-Esprit - Chapiteau (510-526).



RAVENNA. S. Apollinare Nuovo. Capitello (sec. VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire Nouveau - Chapiteau (VIe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. S. Apollinare in Classe fuori - Capitello (sec. V).
RAVENNE. Saint-Apollinaire in Classe fuori - Chapiteau (Ve siècle).

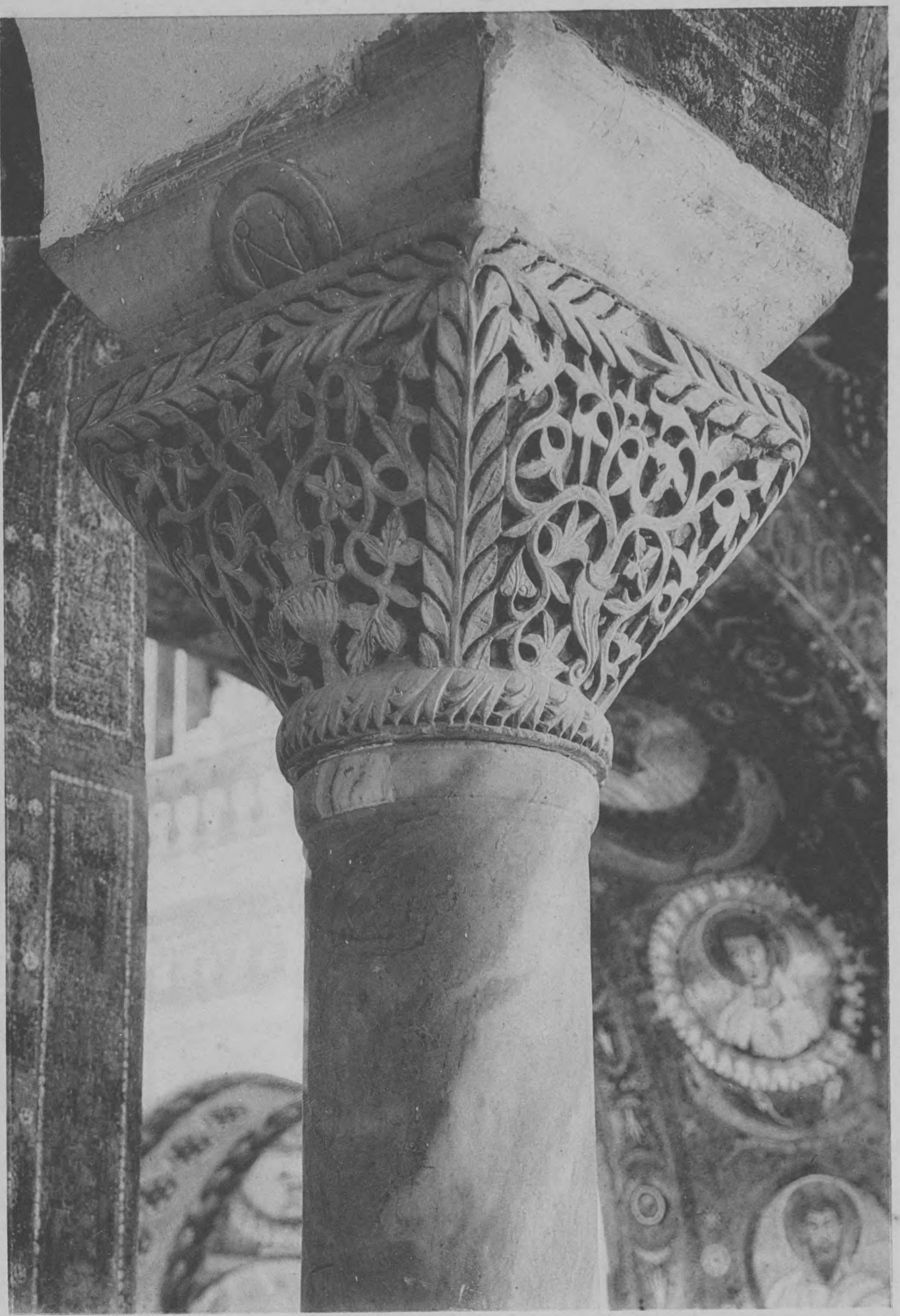


RAVENNA. S. Apollinare in Classe fuori - Due capitelli (sec. IV e VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire in Classe fuori - Deux chapiteaux (IVe et VIe siècles).

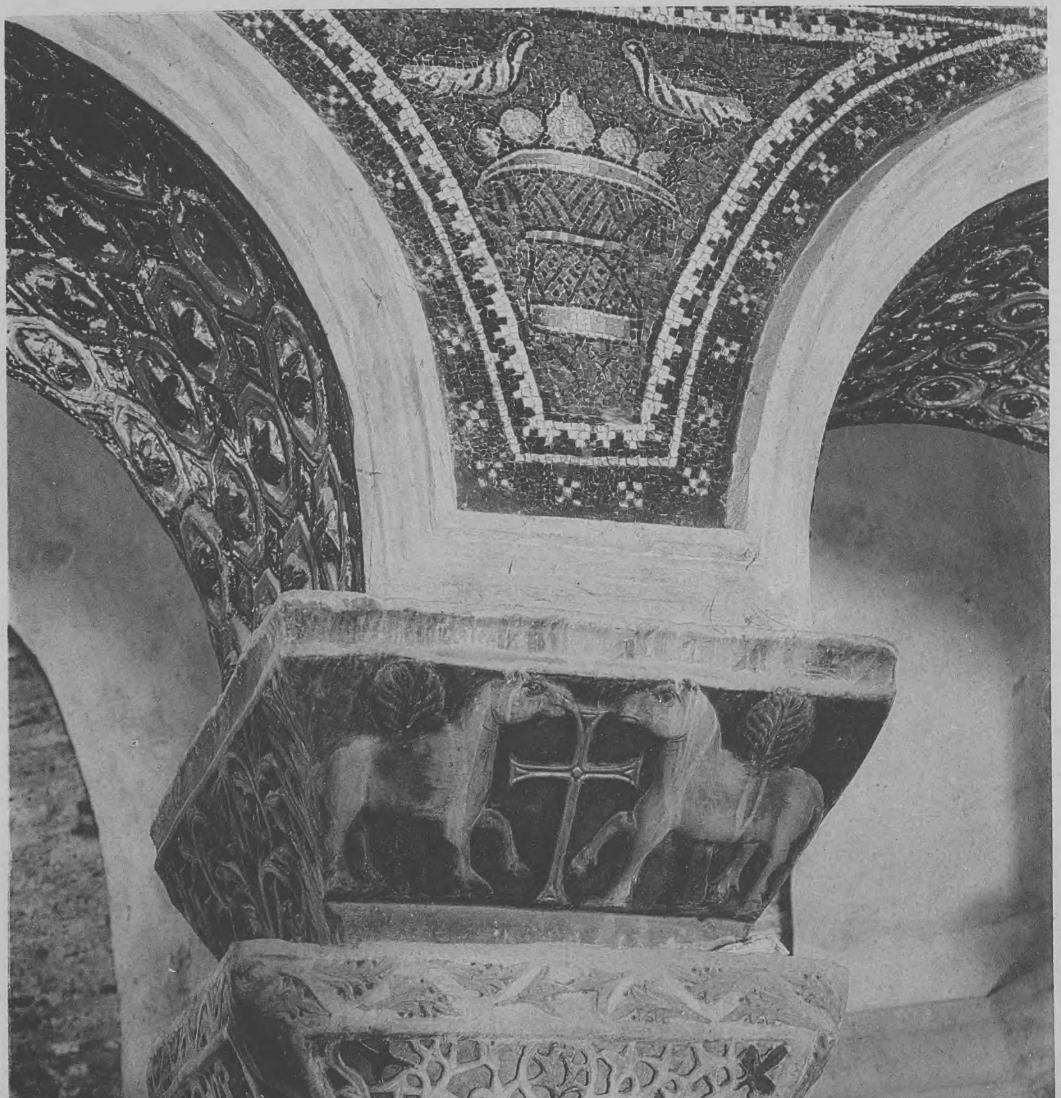
Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



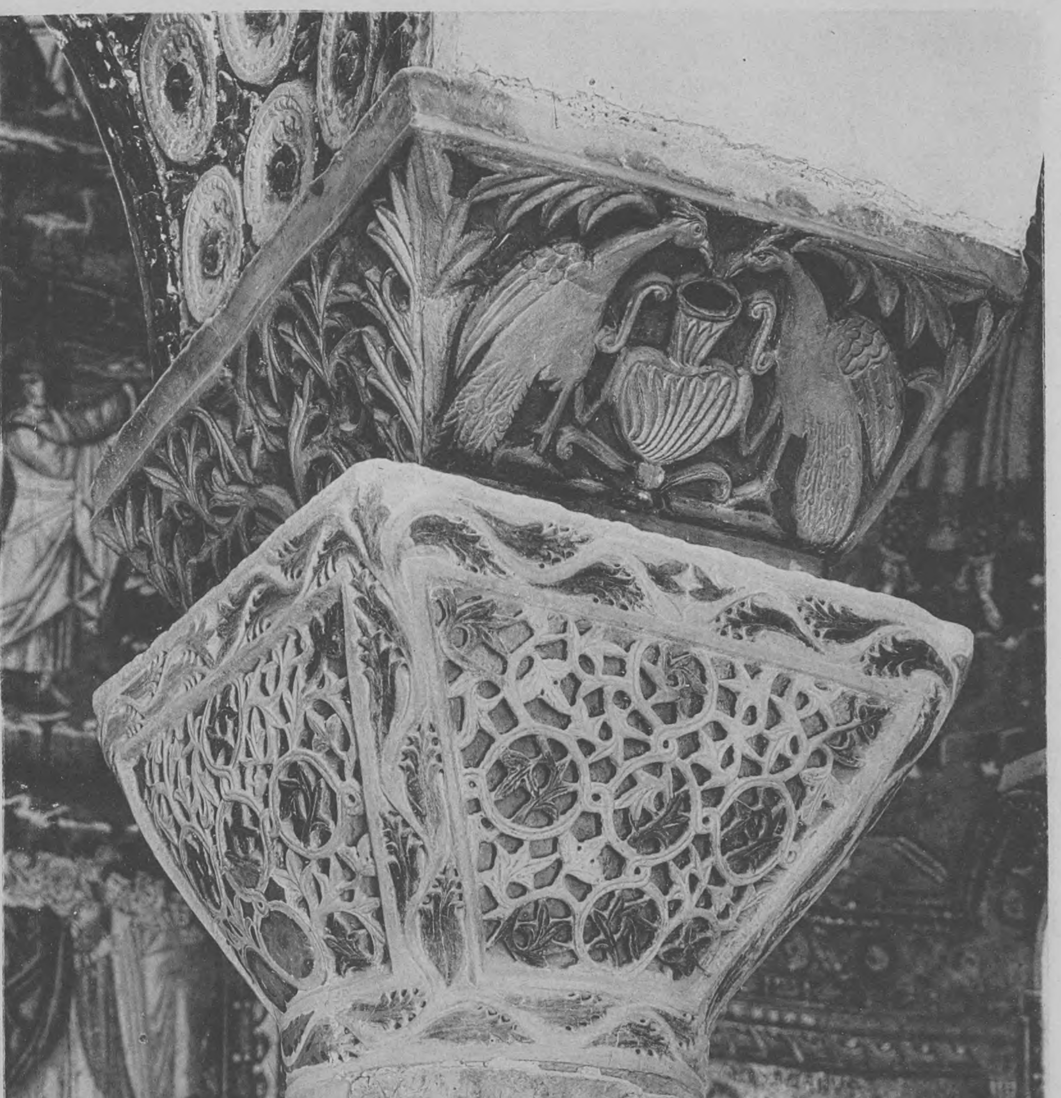
RAVENNA. S. Vitale - Capitello nella loggia superiore del presbiterio. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Chapiteau dans la loge supérieure du presbytère. (536-547).



RAVENNA. S. Vitale - Capitello nella loggia superiore del presbiterio. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Chapiteau dans la loge supérieure du presbytère. (536-547).



RAVENNA. S. Vitale - Capitello nel presbiterio. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Chapiteau dans le presbytère. (536-547).

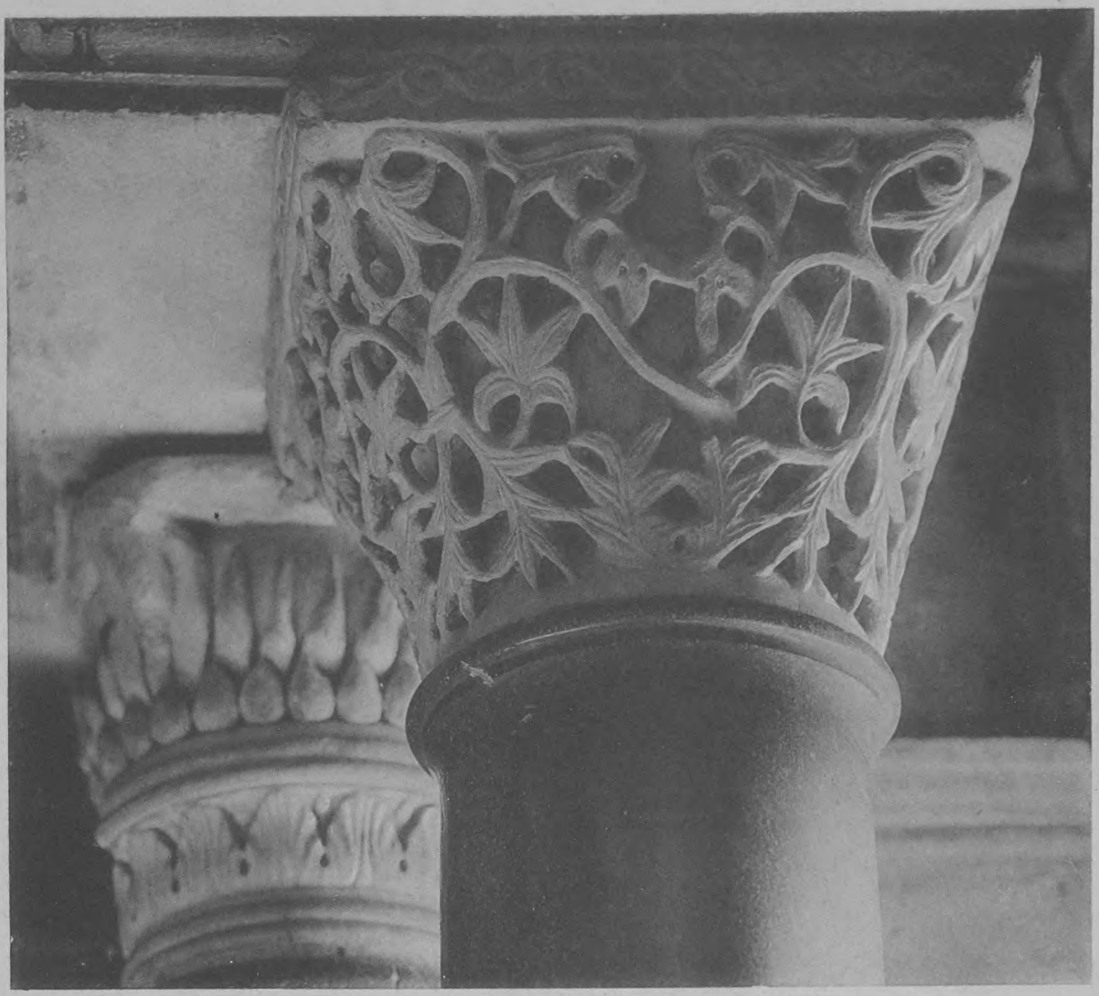


RAVENNA. S. Vitale - Capitello nel presbiterio. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Chapiteau dans le presbytère. (536-547).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Apollinare Nuovo - Cappella delle Reliquie - Due capitelli (sec. III e VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire Nouveau - Chapelle des Réliques - Deux chapiteaux (IIIe et VIe siècles).



RAVENNA. S. Apollinare Nuovo - Cappella delle Reliquie - Due capitelli (sec. III e VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire Nouveau - Chapelle des Réliques - Deux chapiteaux (IIIe et VIe siècles).



RAVENNA. S. Vitale - Capitello. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Chapiteau. (536-547).



RAVENNA. Museo - Capitello proveniente da S. Michele in Affricisco (sec. VI).
RAVENNE. Musée - Chapiteau provenant de Saint Michel in Affricisco (VIe siècle).

Eliocromia Fumagalli & C. - Milano



RAVENNA. S. Vitale - Base di colonna. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Base de colonne. (536-547).



RAVENNA. S. Vitale - Base di colonna. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Base de colonne. (536-547).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.





RAVENNA. Piazza Vittorio Emanuele - Capitelli provenienti da S. Andrea dei Goti (510-526).
RAVENNE. Place Victor Emmanuel - Chapiteaux provenants de Saint-André des Goths (510-526).

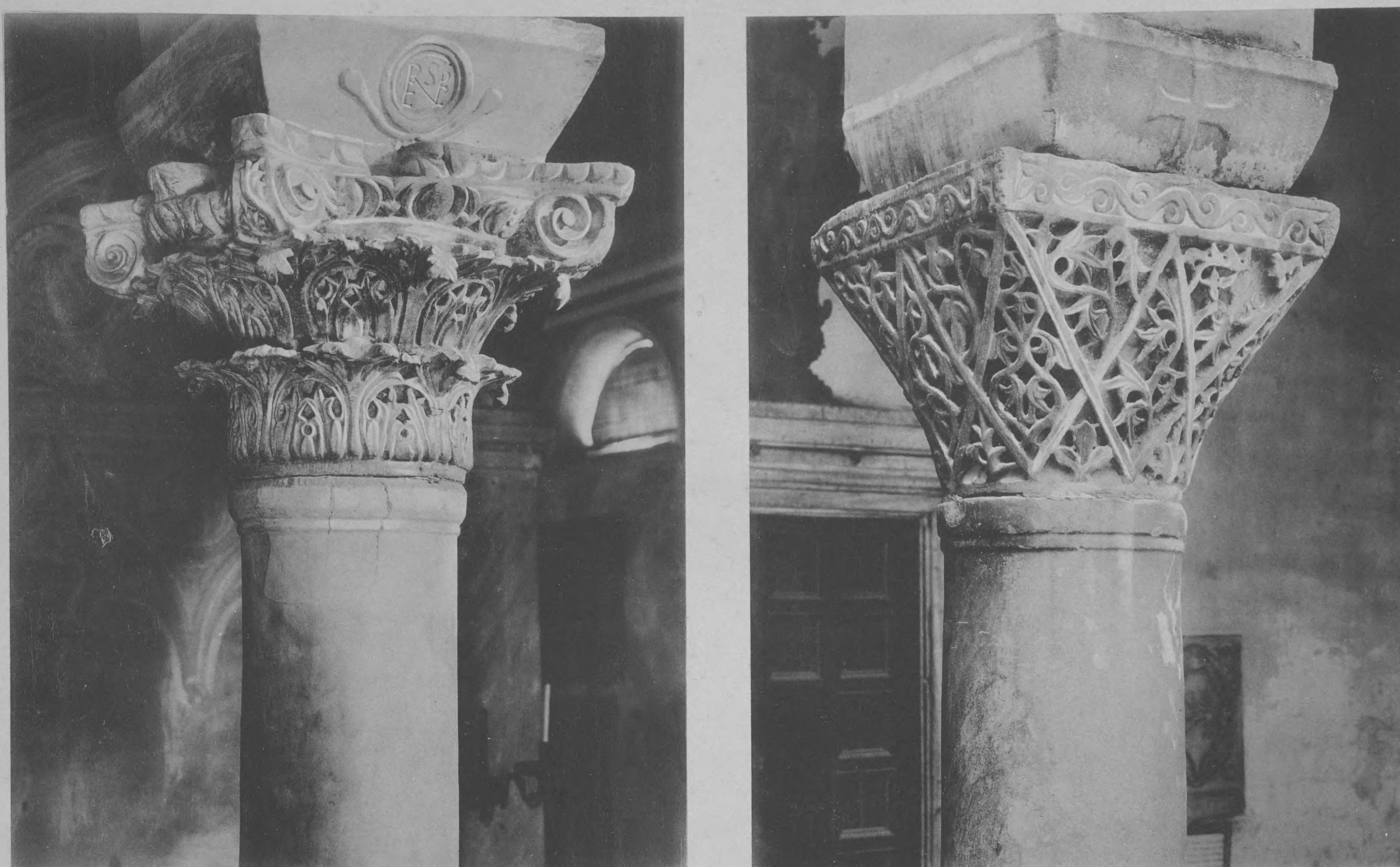




RAVENNA. Museo - Capitello proveniente da S. Andrea dei Goti (510-526).
RAVENNE. Musée - Chapiteau provenant de Saint-André des Goths (510-526).

RAVENNA. Museo - Capitello proveniente dal Monastero di S. Stefano degli Olivi (sec. VI).
RAVENNE. Musée - Chapiteau provenant du Monastère de Saint-Étienne des Oliviers (VIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



PARENZO. Cattedrale - Capitelli (prima metà del sec. VI).
PARENZO. Cathédrale - Chapiteaux (première moitié du VIe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

GRADO. Cattedrale - Capitelli (sec. VI)
GRADO. Cathédrale - Chapiteaux (VIe siècle)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.





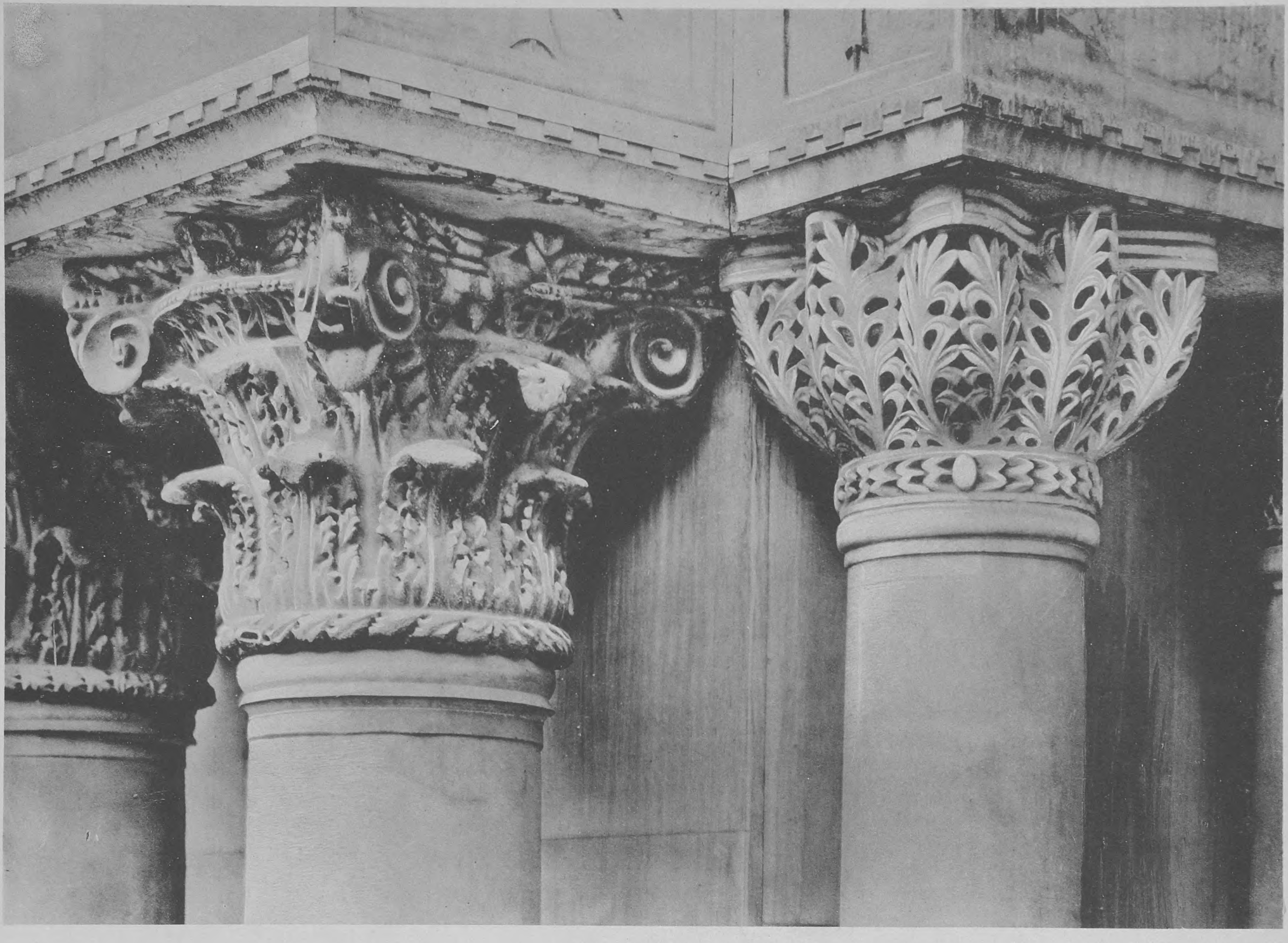


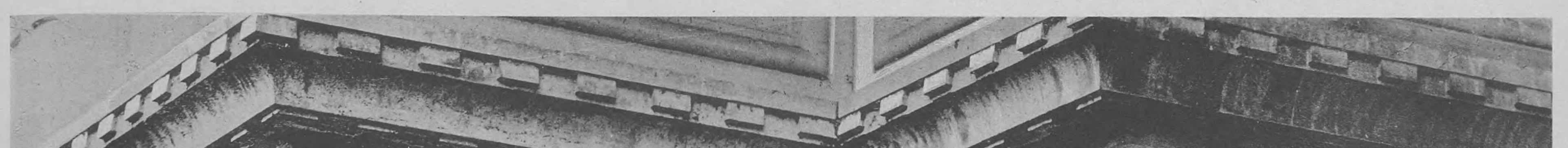


Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

PARENZO. Cattedrale - Capitelli (prima metà del sec. VI).
PARENZO. Cathédrale - Chapiteaux (première moitié du VI[e] siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.





VENEZIA. Basilica di S. Marco - Capitelli (sec. VI).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Chapiteaux (VI[e] siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Capitello (sec. VI).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Chapiteau (VI[e] siècle).



ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Capitello (sec. VI).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Chapiteau (VI[e] siècle).



ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Capitello (sec. VI).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Chapiteau (VI[e] siècle).



ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Capitello (sec. VI).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Chapiteau (VI[e] siècle).

Eliocromia Fumagalli & C. - Milano



ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Capitello (sec. IX).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Chapiteau (IX[e] siècle).



ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Capitello (sec. IX).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Chapiteau (IX[e] siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



BARI. S. Nicola - Capitello (sec. VI).
BARI. Saint-Nicolas - Chapiteau (VIe siècle).



BARI. S. Nicola - Capitello (sec. VI).
BARI. Saint-Nicolas - Chapiteau (VIe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

BARI. S. Nicola - Capitello (sec. VI).
BARI. Saint-Nicolas - Chapiteau (VIe siècle).



BARI. S. Nicola - Capitello (sec. VI).
BARI. Saint-Nicolas - Chapiteau (VIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



Phot. Ricci

OTRANTO. Cripta della Cattedrale - Capitello (sec. VII).
OTRANTE. Crypte de la Cathédrale - Chapiteau (VIIe siècle).



BARI. S. Nicola - Base di colonna (sec. VI).
BARI. Saint-Nicolas - Base de colonne (VIe siècle).



OTRANTO. Cripta della Cattedrale - Capitello (sec. VII).
OTRANTE. Crypte de la Cathédrale - Chapiteau (VIIe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. Palazzo Vescovile - Pluteo (sec. VIII).
RAVENNE. Palais de l'Évêque - Devant d'autel (VIIIe siècle).



RAVENNA. Chiesa di S. Agata - Paliotto dell'altare (fine del sec. VI).
RAVENNE. Église de St.-Agathe - Devant d'autel (fin du VIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



OTRANTO. Cattedrale - Capitello nella Cripta (sec. VI).
OTRANTE. Cathédrale - Chapiteau dans la Crypte (VIe siècle).



OTRANTO. Cattedrale - Capitello nella Cripta (sec. VI).
OTRANTE. Cathédrale - Chapiteau dans la Crypte (VIe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

OTRANTO. Cattedrale - Capitello nella Cripta (sec. VI).
OTRANTE. Cathédrale - Chapiteau dans la Crypte (VIe siècle).



ROMA. S. Clemente - Capitello. (514-523).
ROME. Saint-Clément - Chapiteau. (514-523).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



VENEZIA. Basilica di S. Marco - Capitelli di una porta della facciata (sec. XII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Chapiteaux d'une porte de la façade (XIIe siècle)



VENEZIA. Basilica di S. Marco - Capitelli nell'interno (sec. XII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Chapiteaux de l'intérieur (XIIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.





Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

VENEZIA. Basilica di S. Marco - Capitelli nel vestibolo (sec. XII).
VENISE. Basilique de Saint Marc - Chapiteaux dans le vestibule (XIIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



VENEZIA. Basilica di S. Marco - Capitelli della porta maggiore (sec. XII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Chapiteaux de la grande porte (XIIe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

Phot. Alinari

VENEZIA. Basilica di S. Marco - Capitelli di una porta della facciata (sec. XII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Chapiteaux d'une des portes de la façade (XIIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



VENEZIA. Basilica di S. Marco - Due capitelli sopra l'altare di S. Giacomo (sec. XII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Deux chapiteaux au dessus de l'autel de Saint-Jacques (XIIe siècle).

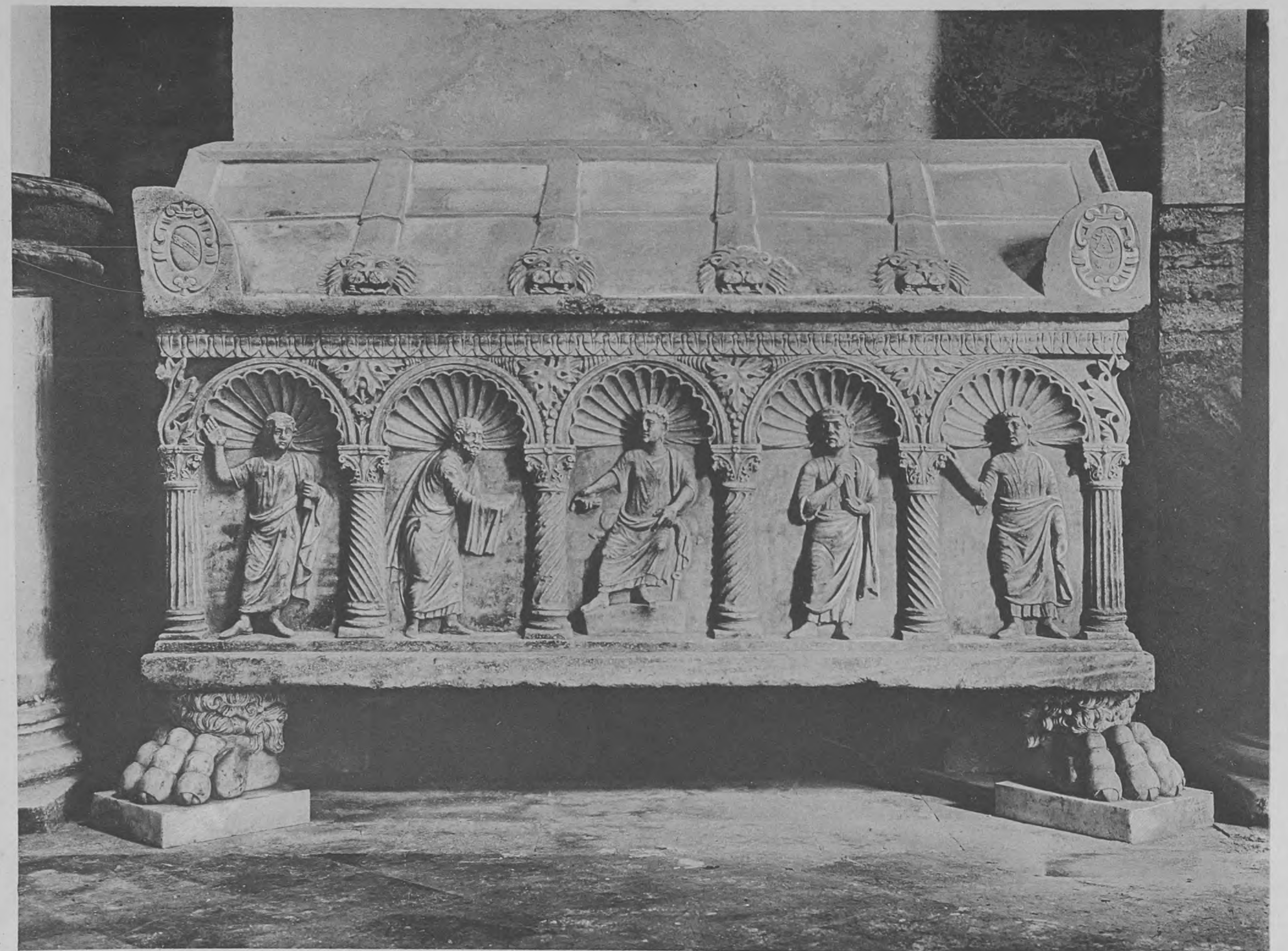


Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

Phot. Alinari

VENEZIA. Basilica di S. Marco - Capitelli di una porta della facciata (sec. XII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Chapiteaux d'une des portes de la façade (XIIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Pier Maggiore - Arca d'ignoto (sec. V).
RAVENNE. Saint-Pierre Majeur - Sarcophage d'inconnu (Ve siècle).



RAVENNA. Sepolcro di Galla Placidia - Arca d'ignoto (sec. V-VI).
RAVENNE. Tombeau de Galla Placidia - Sarcophage d'inconnu (Ve-VIe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. Cattedrale - Arca di S. Barbaziano (principio del sec. VI).
RAVENNE. Cathédrale - Sarcophage de Saint-Barbatien (début du VIe siècle)



RAVENNA. Cattedrale - Arca d'ignoto (principio del sec. VI).
RAVENNE. Cathédrale - Sarcophage d'inconnu (début du VIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.





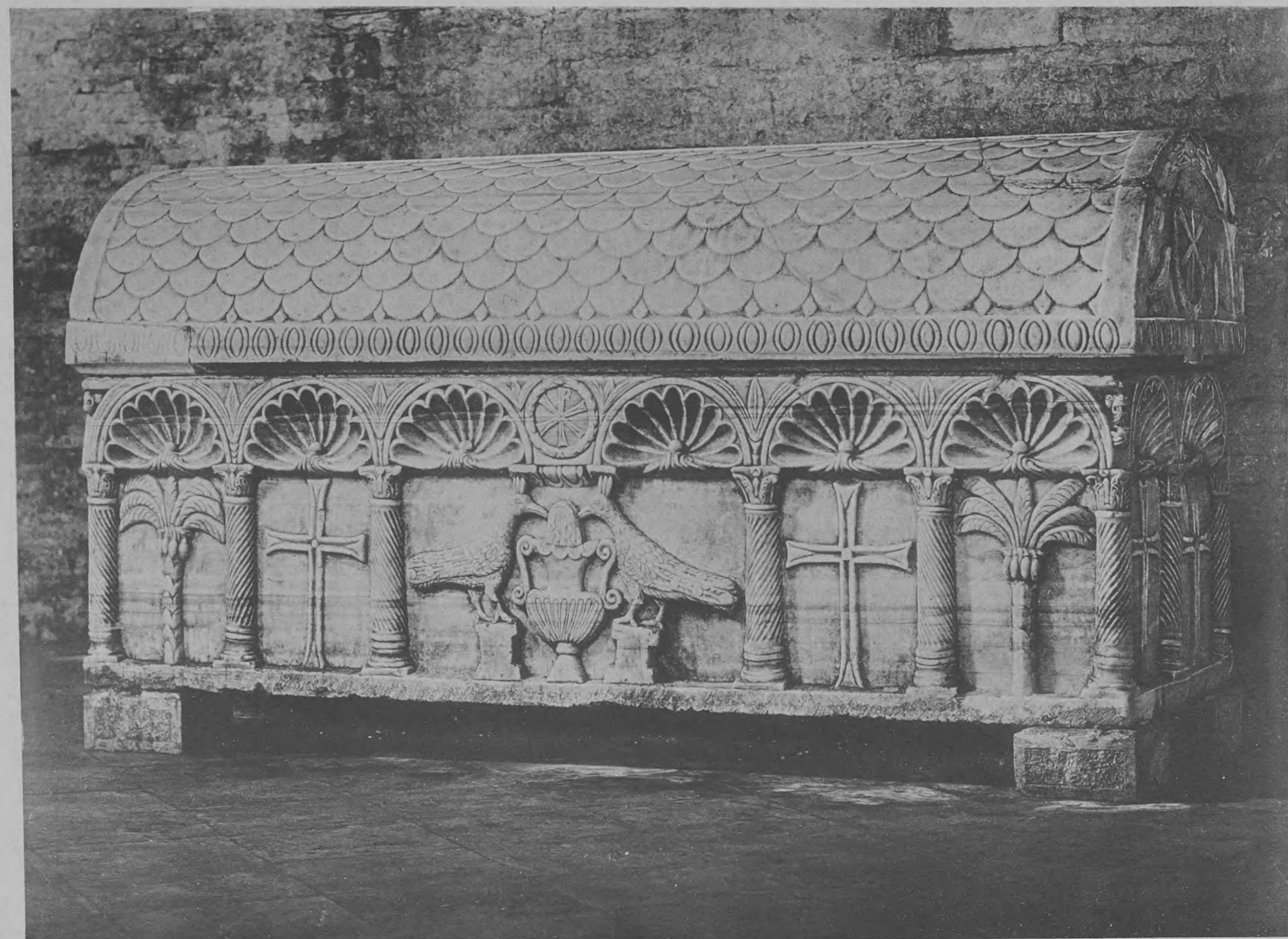
RAVENNA. S. Apollinare in Classe fuori - Arca dell'Arcivescovo Teodoro (sec. VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire in Classe fuori - Sarcophage de l'Archevêque Théodore (VIe siècle).



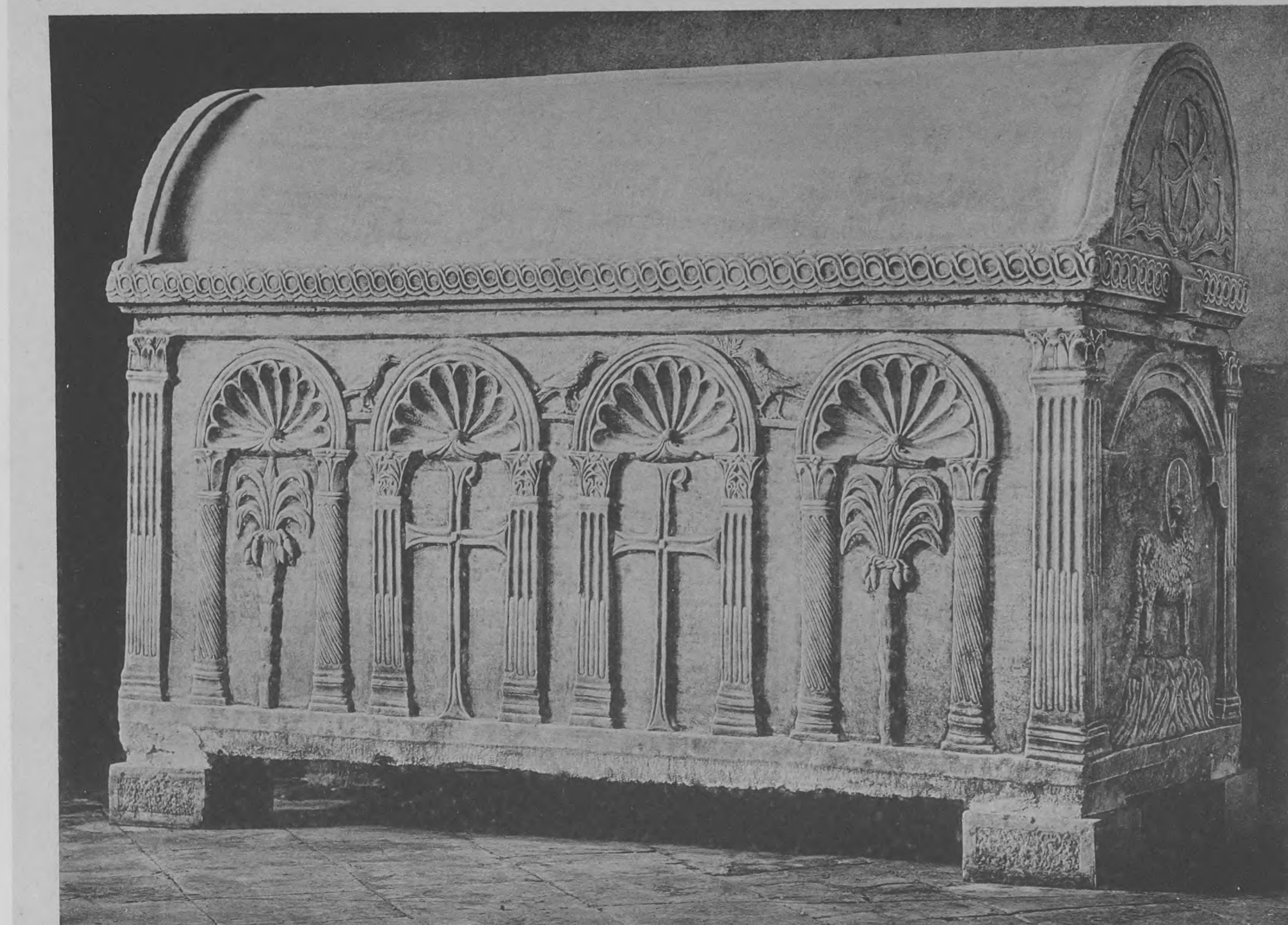
RAVENNA. S. Apollinare in Classe fuori - Arca dell'Arcivescovo Teodoro (sec. VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire in Classe fuori - Sarcophage de l'Archevêque Théodore (VIe siècle).

Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



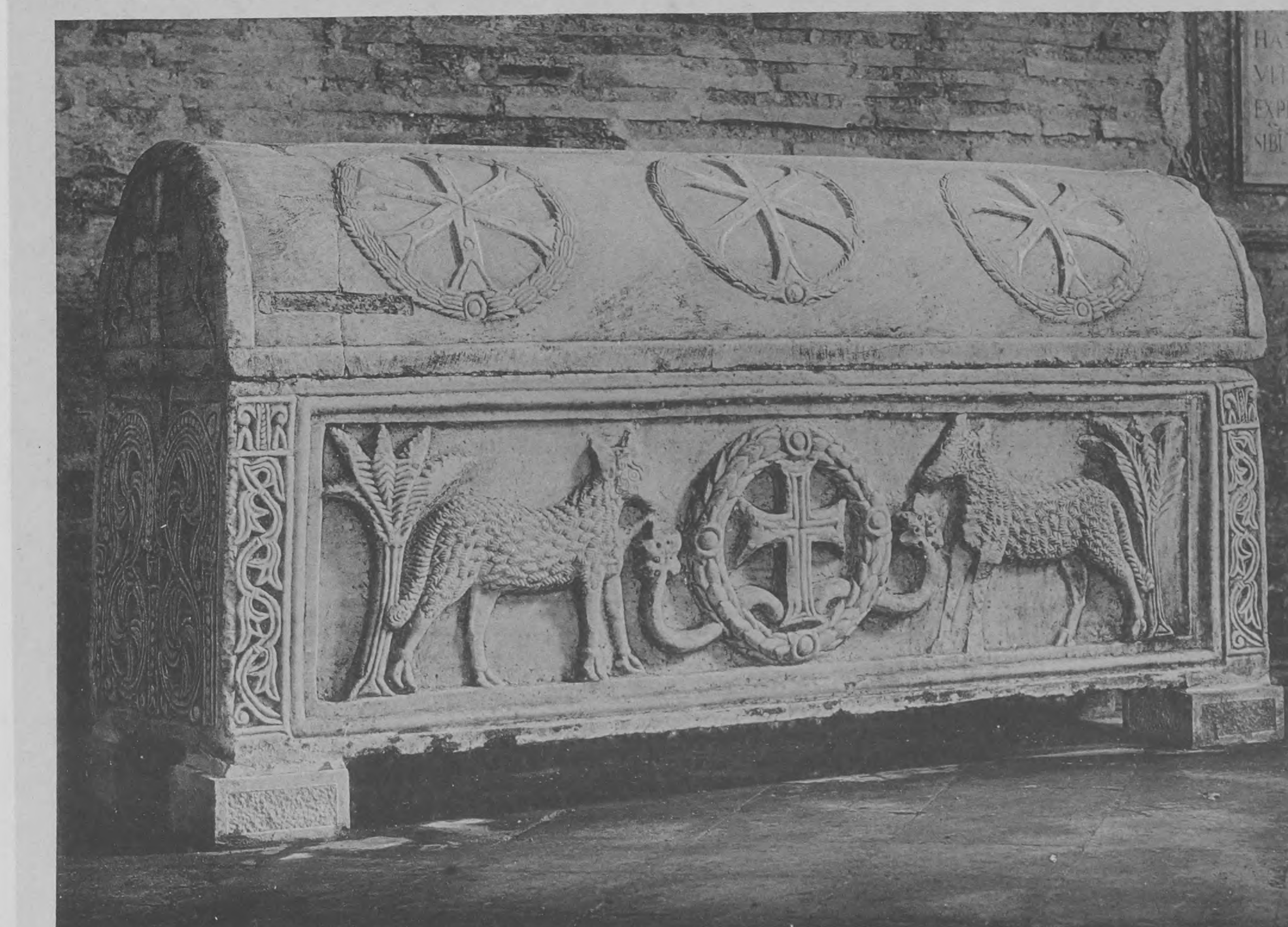
RAVENNA. S. Apollinare in Classe fuori - Arca dell'Arcivescovo Giovanni V. (607-613).
RAVENNE. Saint Apollinaire en Classe fuori - Sarcophage de l'Archevêque Jean Ve (607-613)



RAVENNA. S. Apollinare in Classe fuori - Arca d'ignoto (sec. VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire en Classe fuori - Sarcophage d'inconnu (VIe siècle).



RAVENNA. S. Apollinare in Classe fuori - Arca dell'Arcivescovo Felice (706-723).
RAVENNE. Saint-Apollinaire en Classe fuori - Sarcophage de l'Archevêque Félix (706-723)



RAVENNA. S. Apollinare in Classe fuori - Arca d'ignoto (sec. VIII).
RAVENNE. Saint-Apollinaire en Classe fuori - Sarcophage d'inconnu (VIIIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

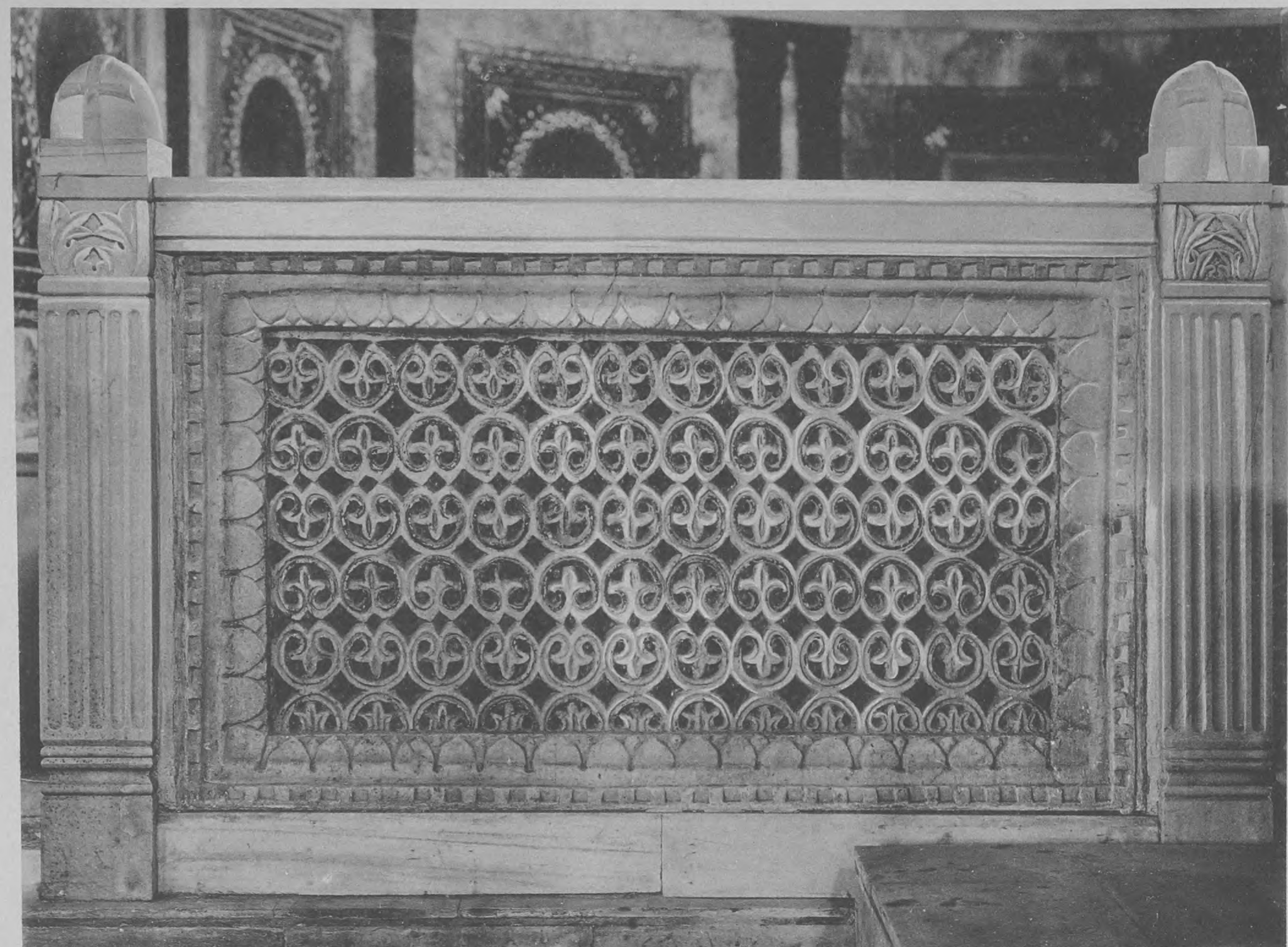


RAVENNA. S. Pier Maggiore - Frammenti di altare (sec. V).
RAVENNE. Saint-Pierre Majeur - Fragments d'autels (Ve siècle).

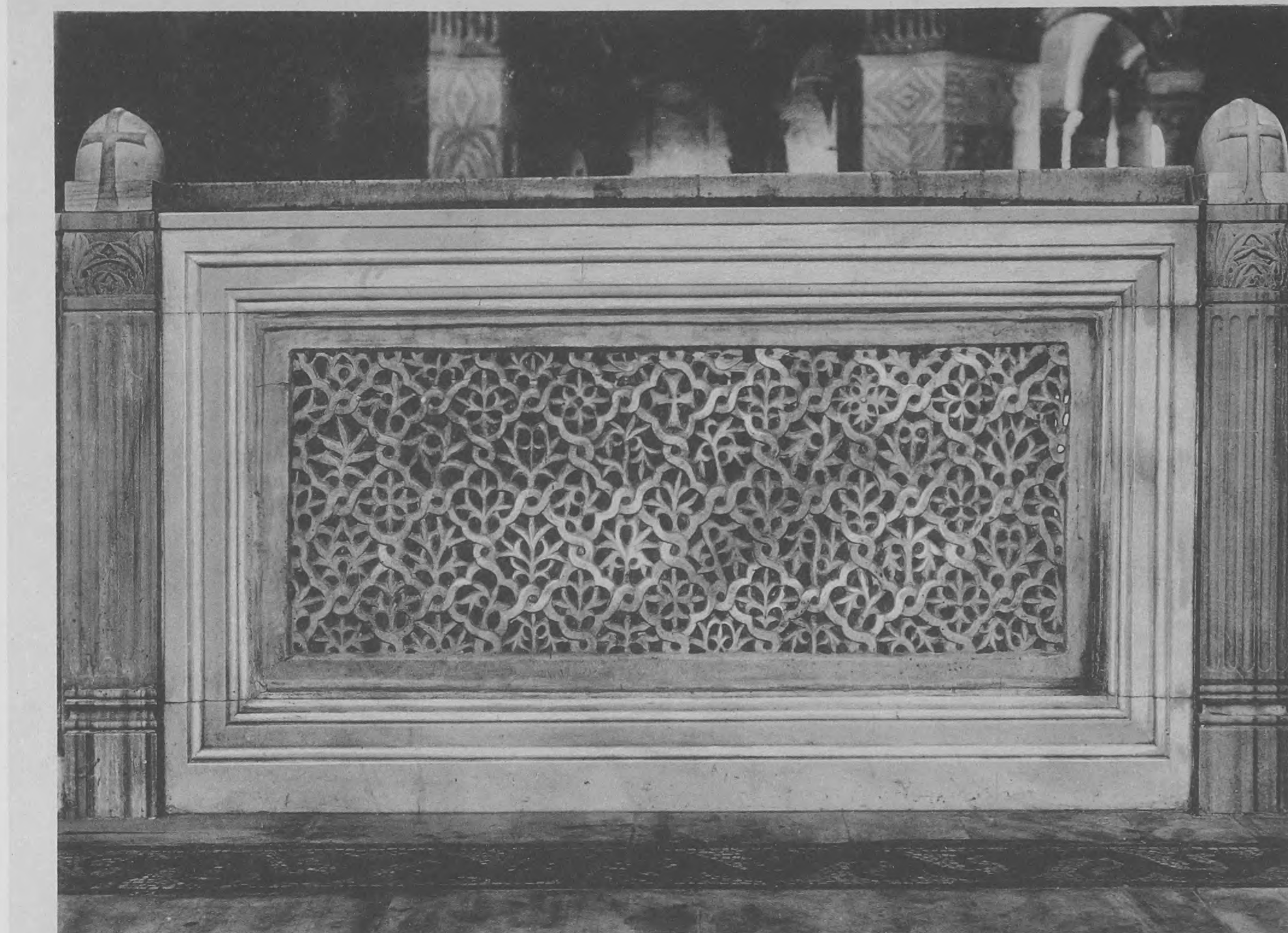


RAVENNA. S. Pier Maggiore - Frammenti di plutei (sec. VII).
RAVENNE. Saint-Pierre Majeur - Fragments de devant d'autel (VIIe siècle).

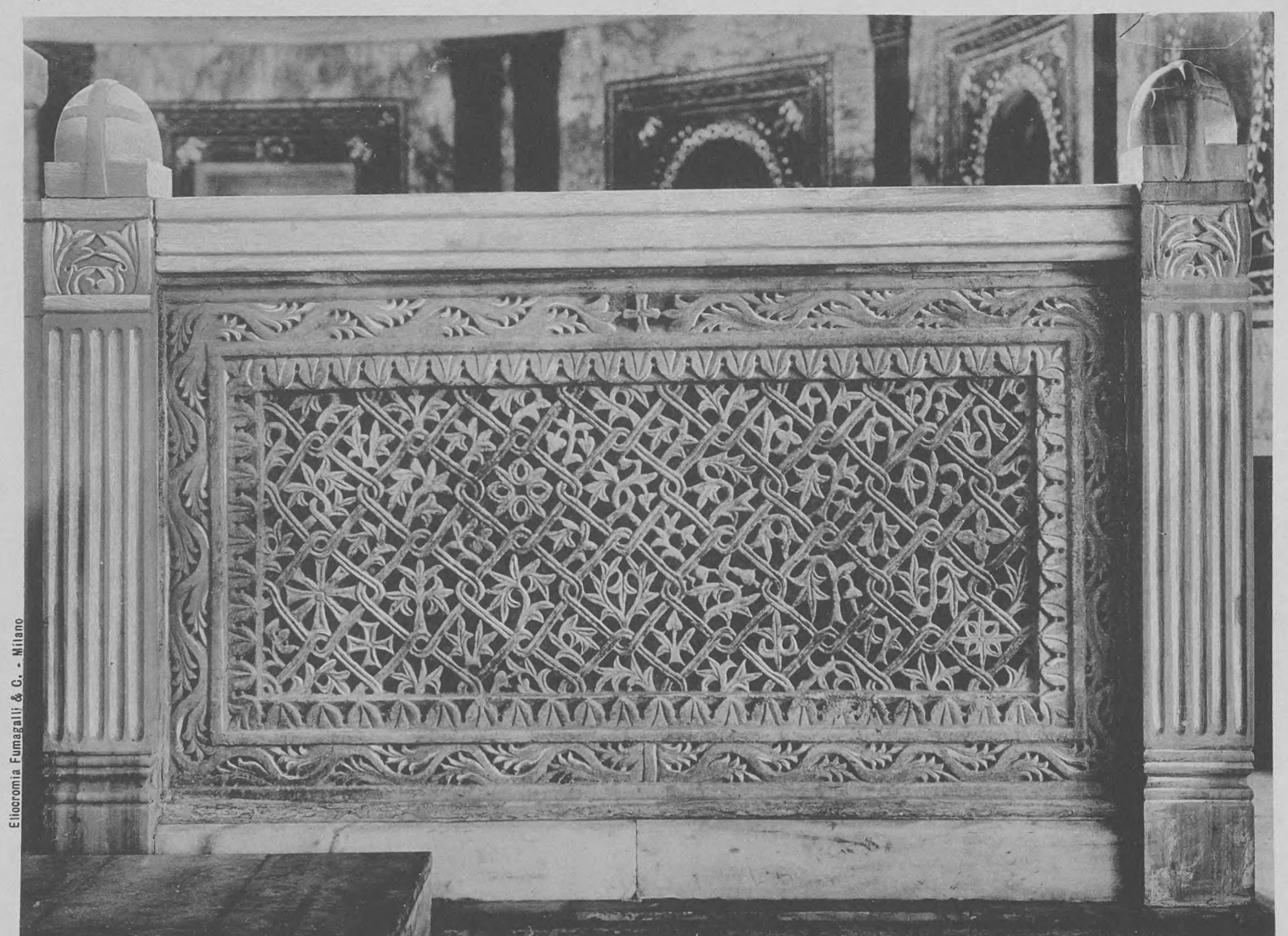
Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Vitale - Transenna. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Balustrade d'autel. (536-547).



RAVENNA. S. Vitale - Transenna. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Balustrade d'autel. (536-547).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. S. Vitale - Transenna. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Balustrade d'autel. (536-547).



RAVENNA. Museo - Transenna (sec. VI)
RAVENNE. Musée - Balustrade d'autel (VI[e] siècle)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

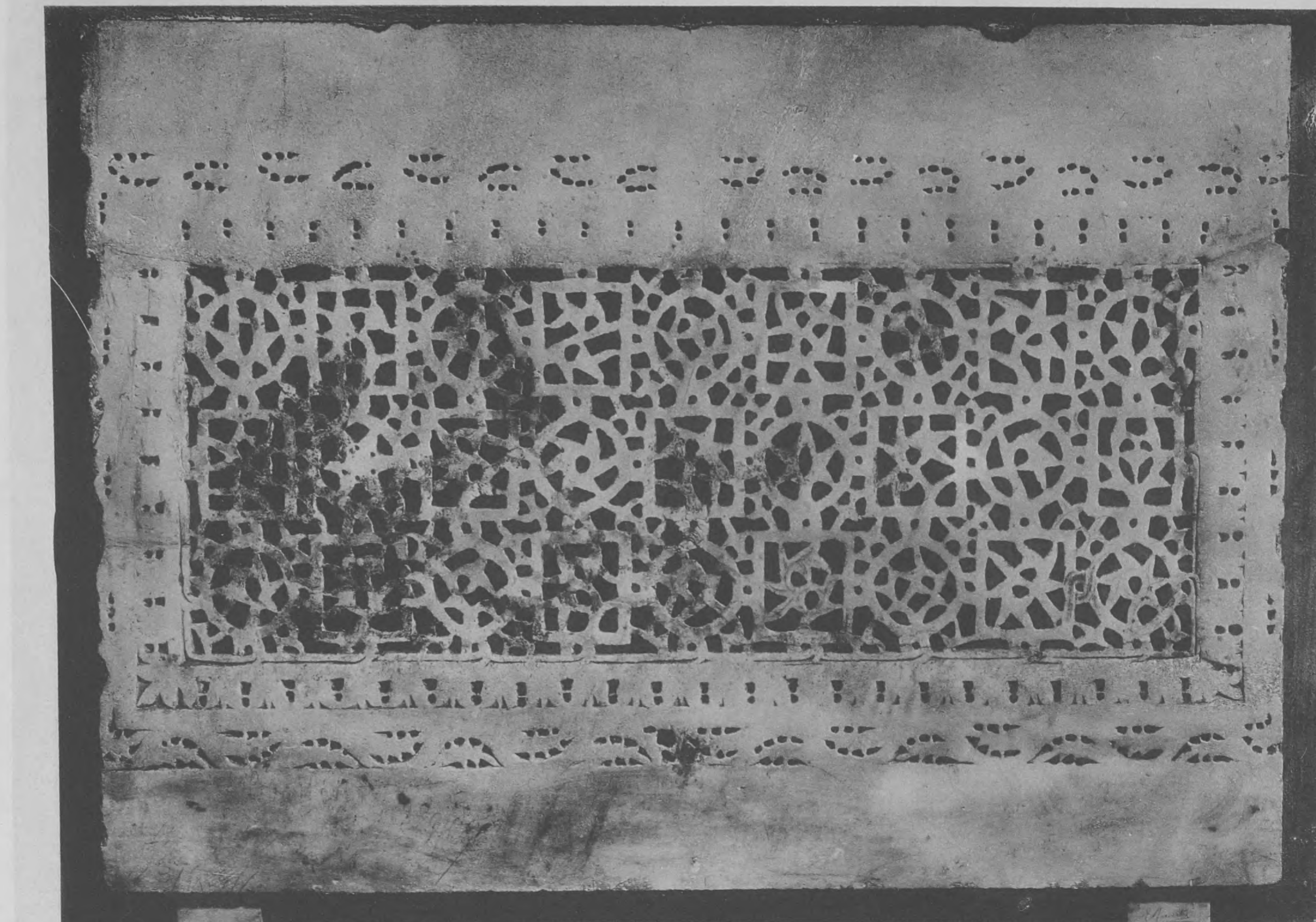


RAVENNA. S. Apollinare Nuovo - Cappella delle Reliquie - Pluteo (sec. VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire Nouveau - Chapelle des Réliques - Devant d'autel (VIe siècle)



RAVENNA. S. Apollinare Nuovo - Cappella delle Reliquie - Transenna. (Fine del sec. VI, principio del VII)
RAVENNE. Saint-Apollinaire Nouveau - Chapelle des Réliques - Balustrade d'autel. (Fin du VIe siècle, début du VIIe).

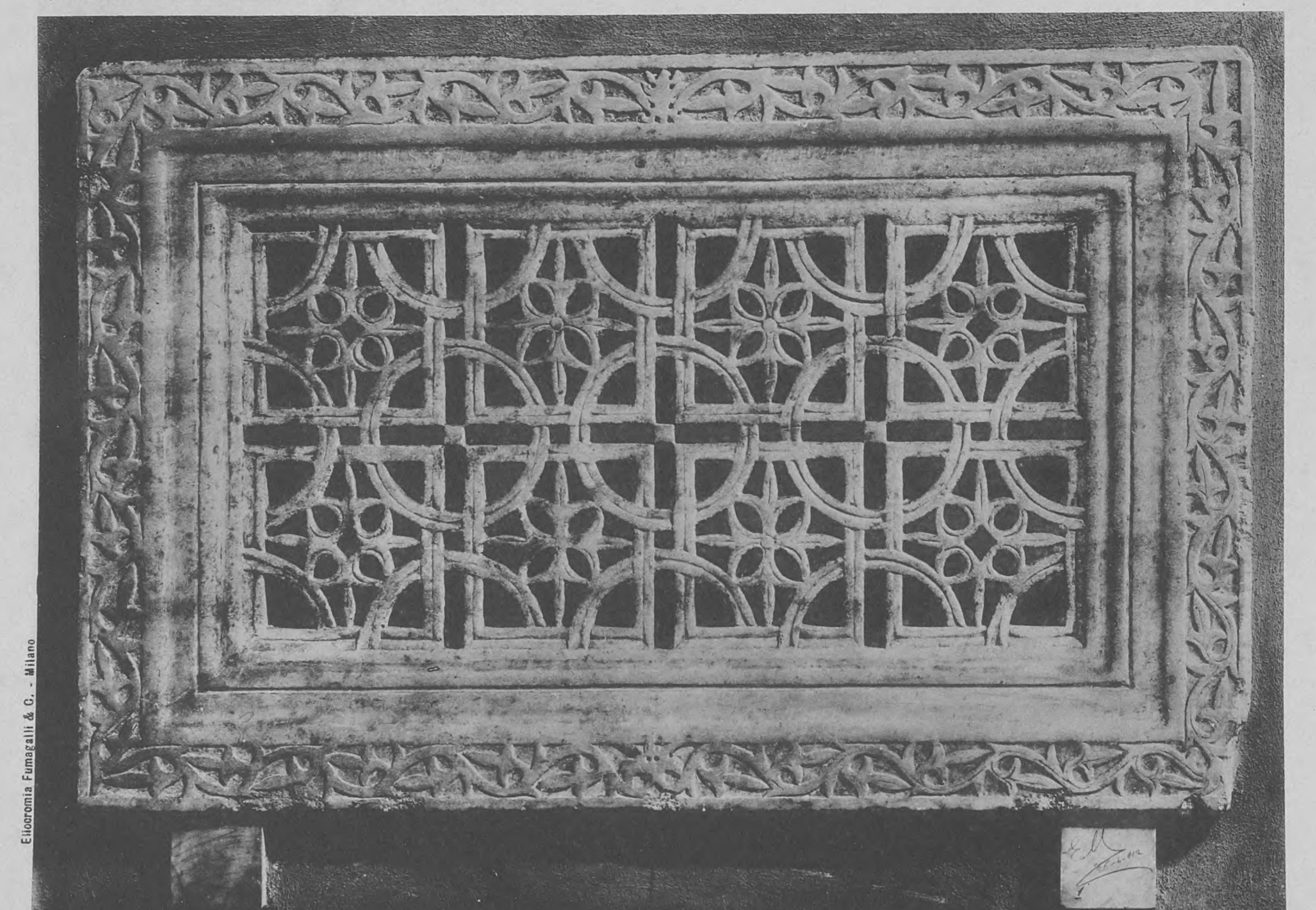
Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano



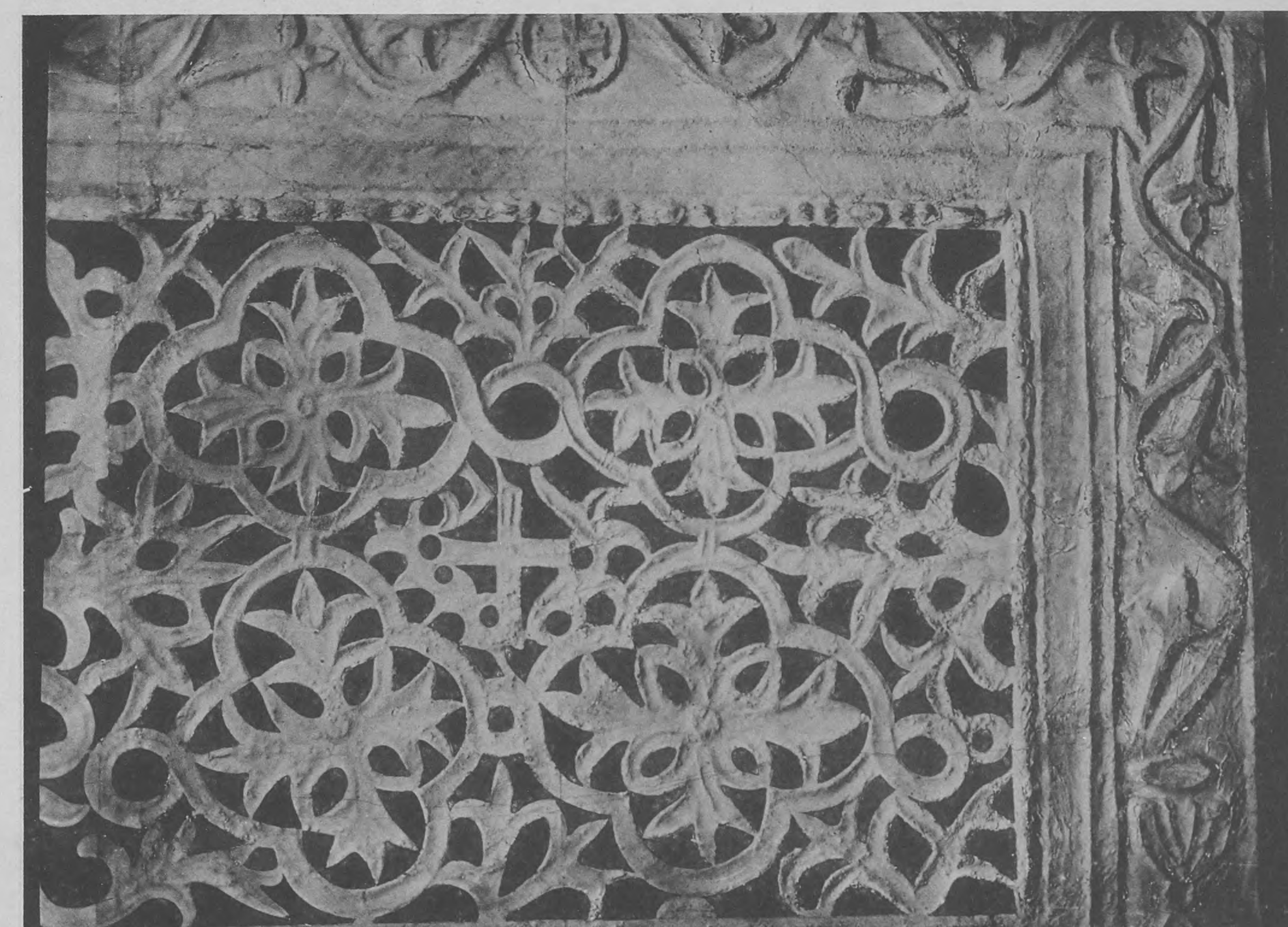
RAVENNA. Duomo - Transenna (sec. VI).
RAVENNE. Cathédrale - Balustrade d'autel (VIe siècle).



RAVENNA. Duomo - Transenna (sec. VI).
RAVENNE. Cathédrale - Balustrade d'autel (VIe siècle).



RAVENNA. Duomo - Transenna (sec. VI).
RAVENNE. Cathédrale - Balustrade d'autel (VIe siècle).



RAVENNA. S. Apollinare Nuovo - Transenna (sec. VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire Nouveau - Balustrade d'autel (VIe siècle).

Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Agata - Ambone (sec. VI).
RAVENNE. Sainte-Agathe - Ambon (VIe siècle).



RAVENNA. S. Apollinare Nuovo - Ambone (sec. VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire Nouveau - Ambon (VIe siècle).



RAVENNA. Chiesa dello Spirito Santo - Ambone (fine del sec. VI).
RAVENNE. Église du Saint-Esprit - Ambon (fin du VIe siècle).



RAVENNA. Duomo - Ambone di S. Agnello (sec. VI).
RAVENNE. Cathédrale - Ambon de Saint-Agnellus (VIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

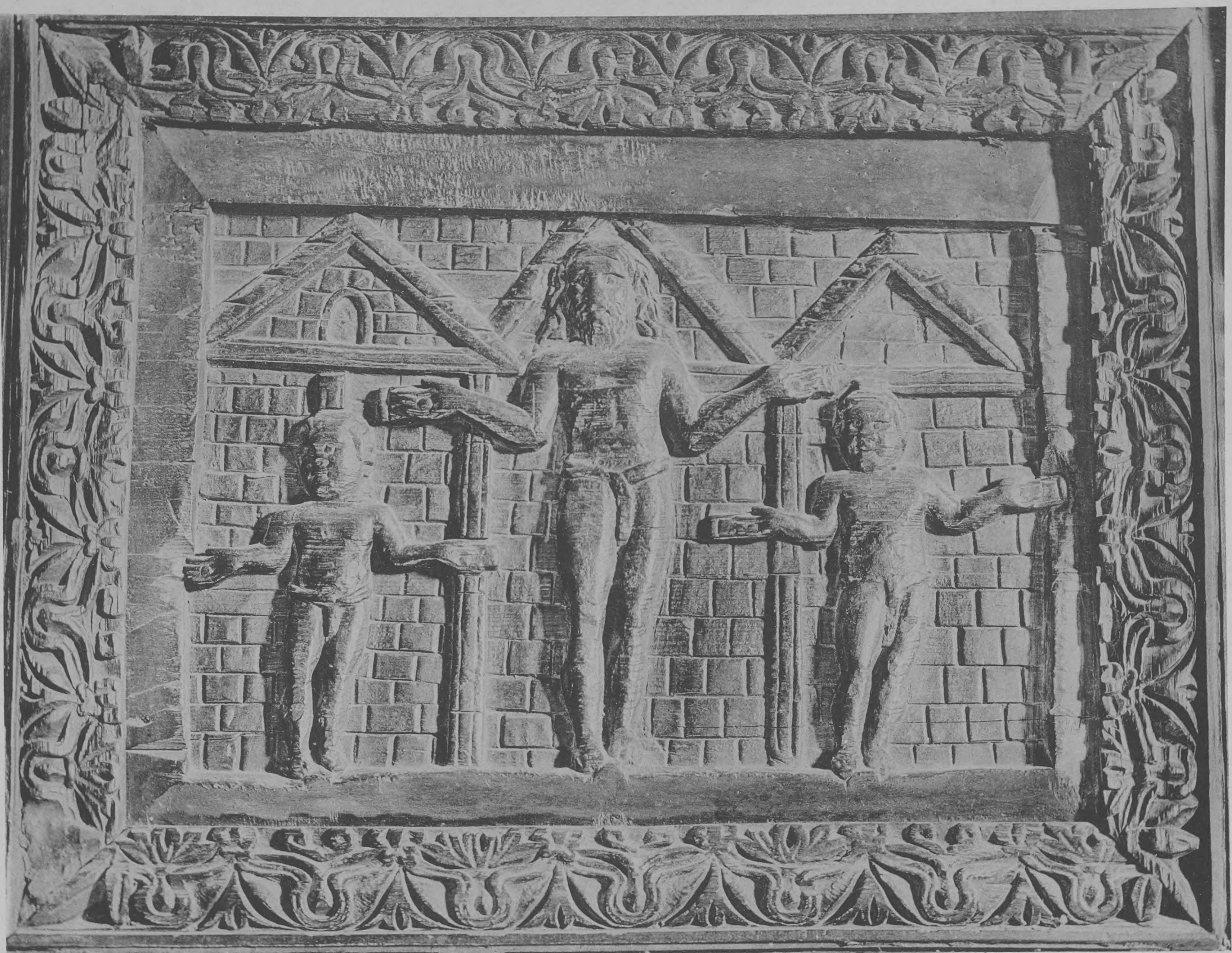


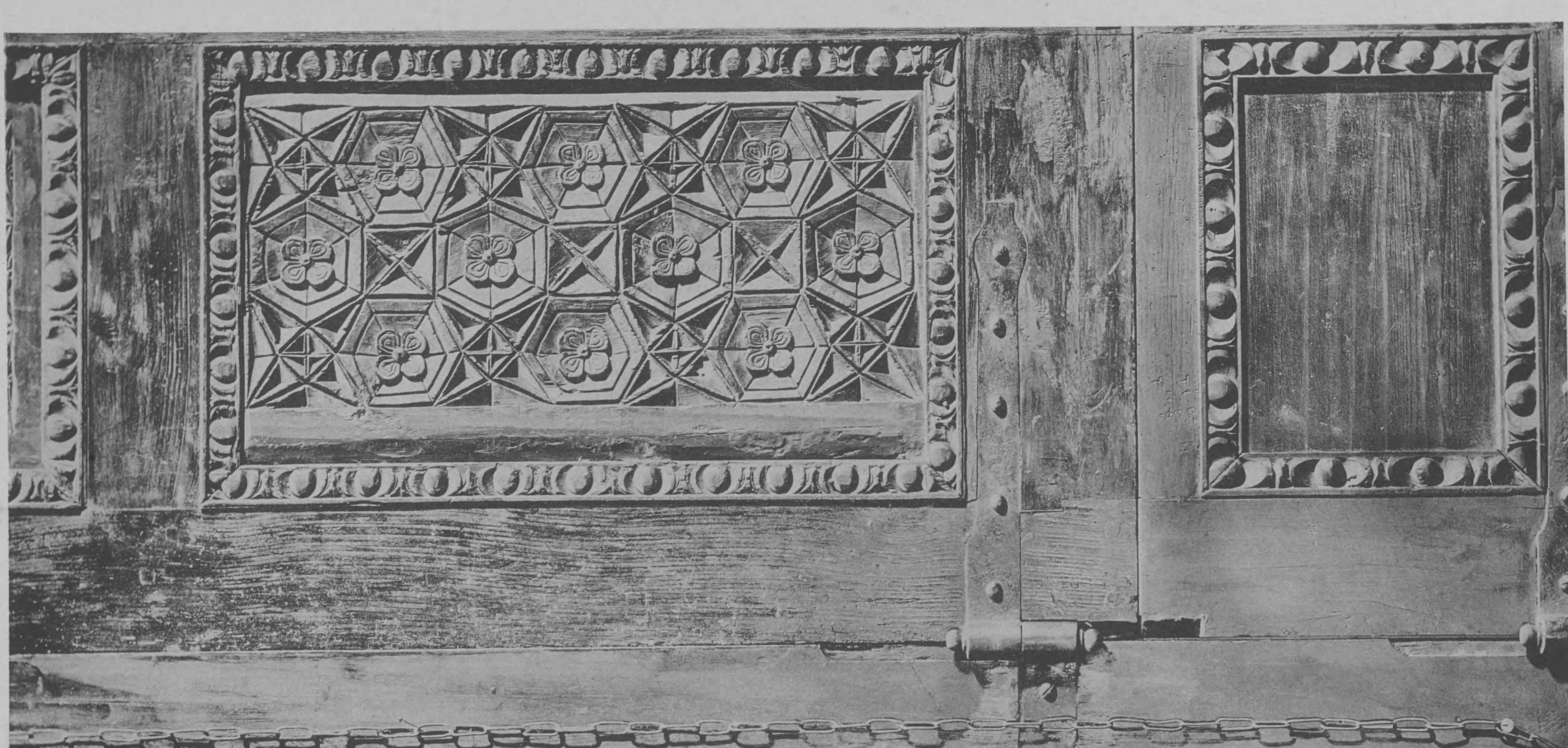


Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

ROMA. Santa Sabina - Particolari della porta di legno (sec. V).
ROME. Sainte-Sabine - Détails de la porte en bois (Ve siècle)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

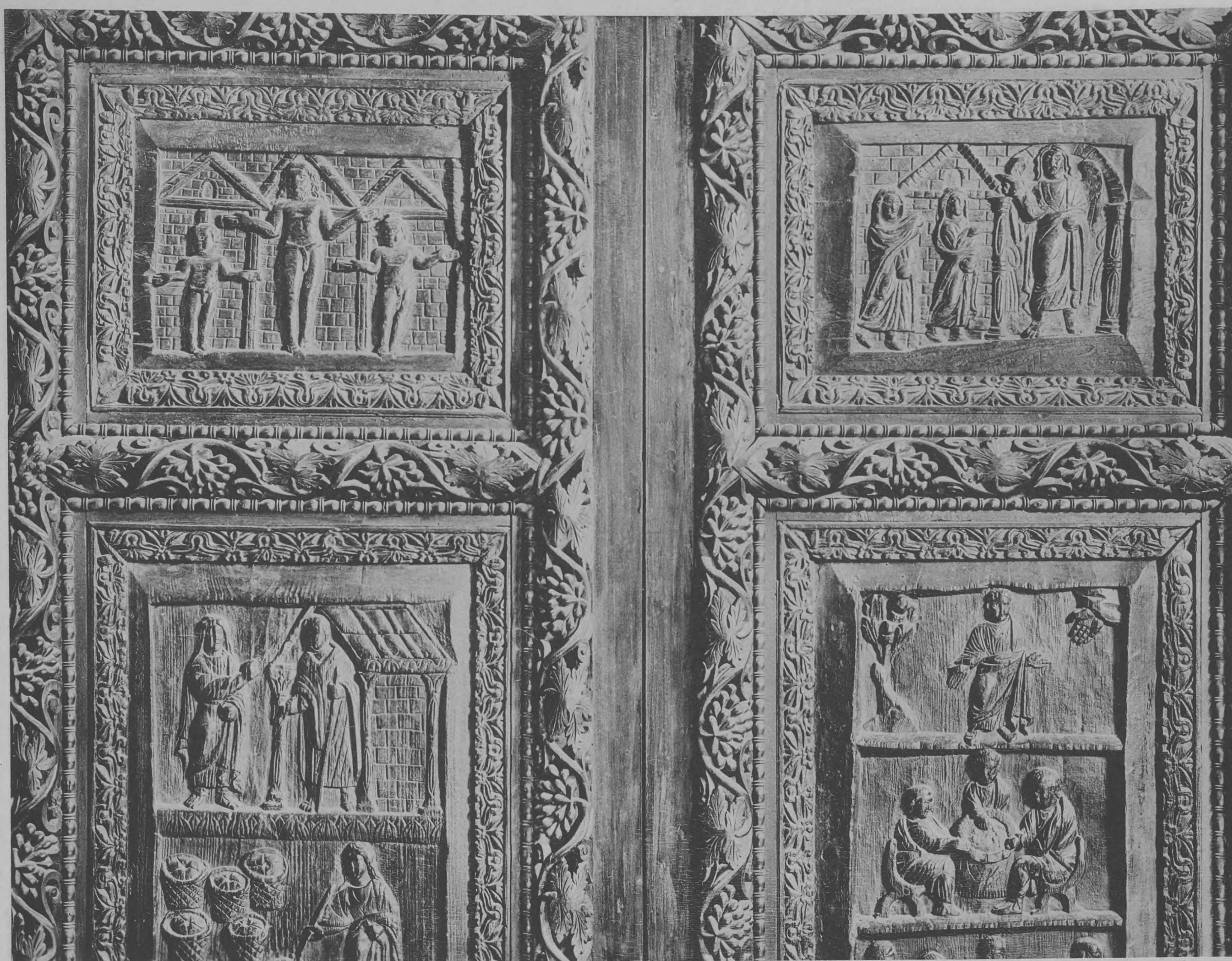




Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

ROMA. Santa Sabina - Particolari della porta di legno (sec. V).
ROME. Sainte-Sabine - Détails de la porte en bois (Ve siècle)

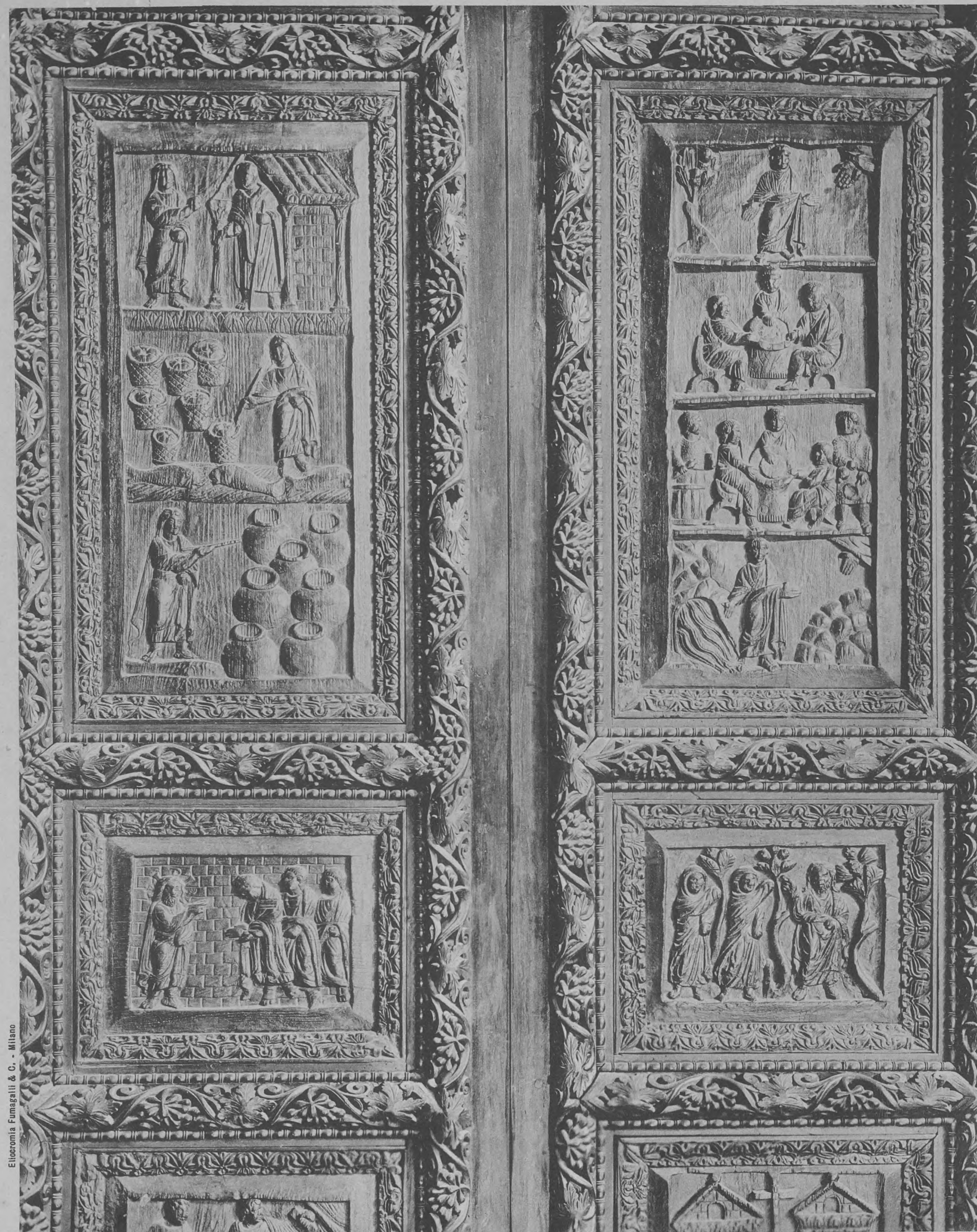
Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.





ROMA. Santa Sabina - Particolari della porta di legno (sec. V).
ROME. Sainte-Sabine - Détails de la porte en bois (Ve siècle)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

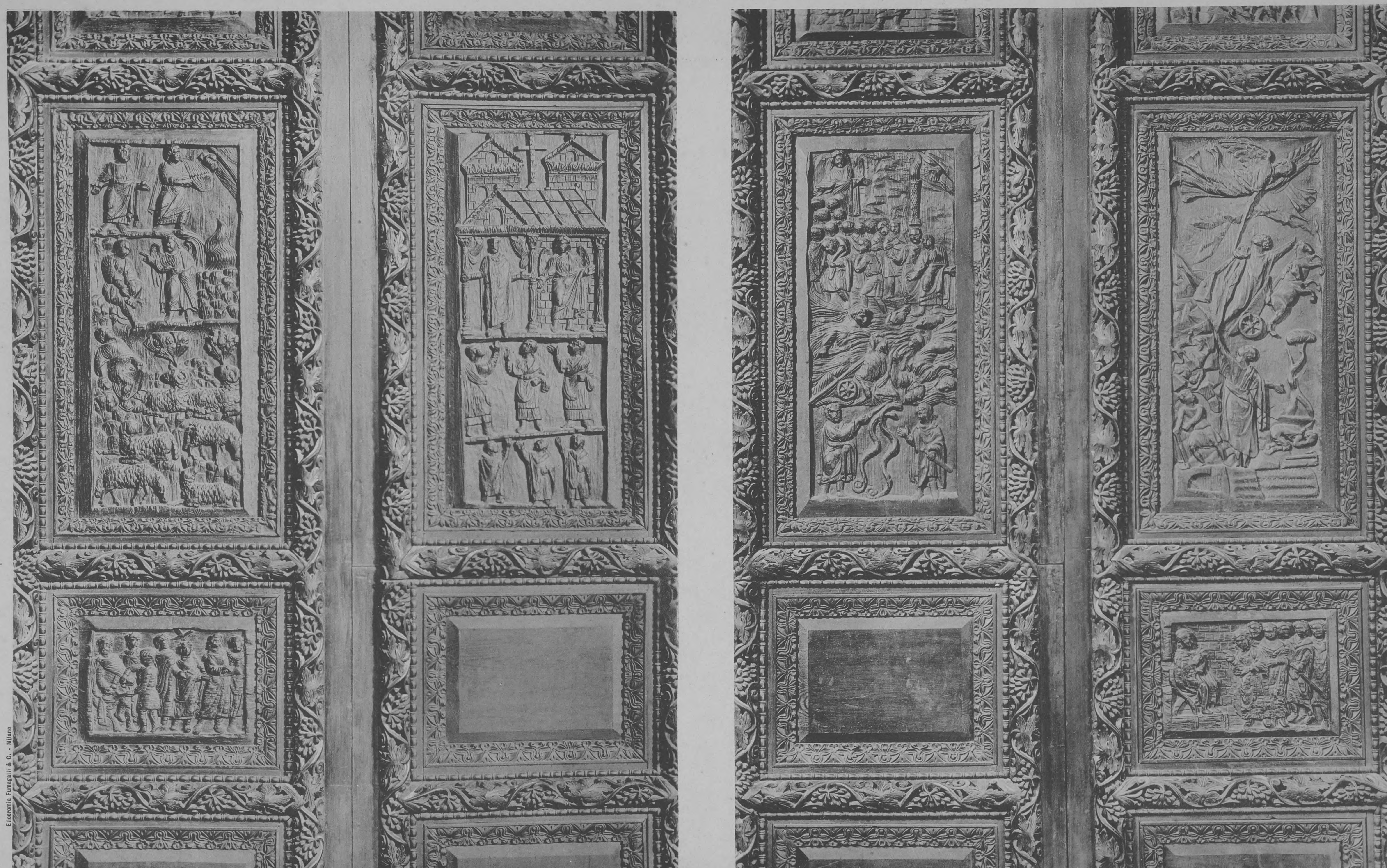




Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

ROMA. Santa Sabina - Particolari della porta di legno (sec. V).
ROME. Sainte-Sabine - Détails de la porte en bois (Ve siècle)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

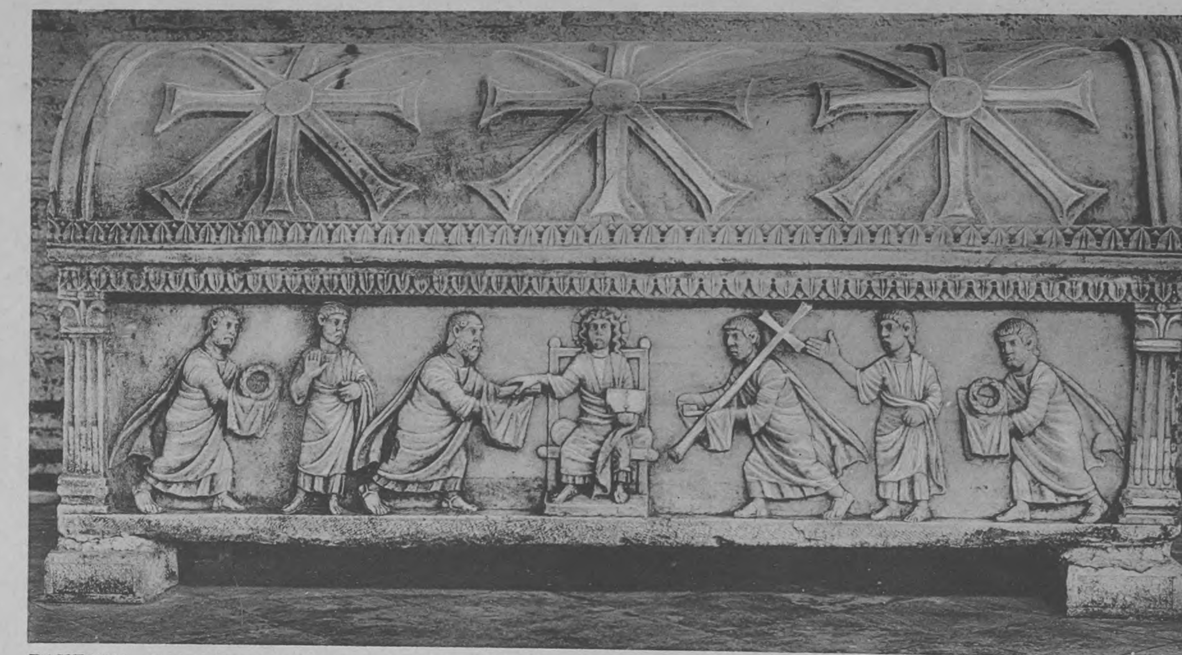


ROMA. Santa Sabina - Particolari della porta di legno (sec. V).
ROME. Sainte-Sabine - Détails de la porte en bois (Ve siècle)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Vitale - Arca dell'esarca Isaaccio (sec. V).
RAVENNE. Saint-Vital - Sarcophage de l'exarque Isaac (Ve siècle).

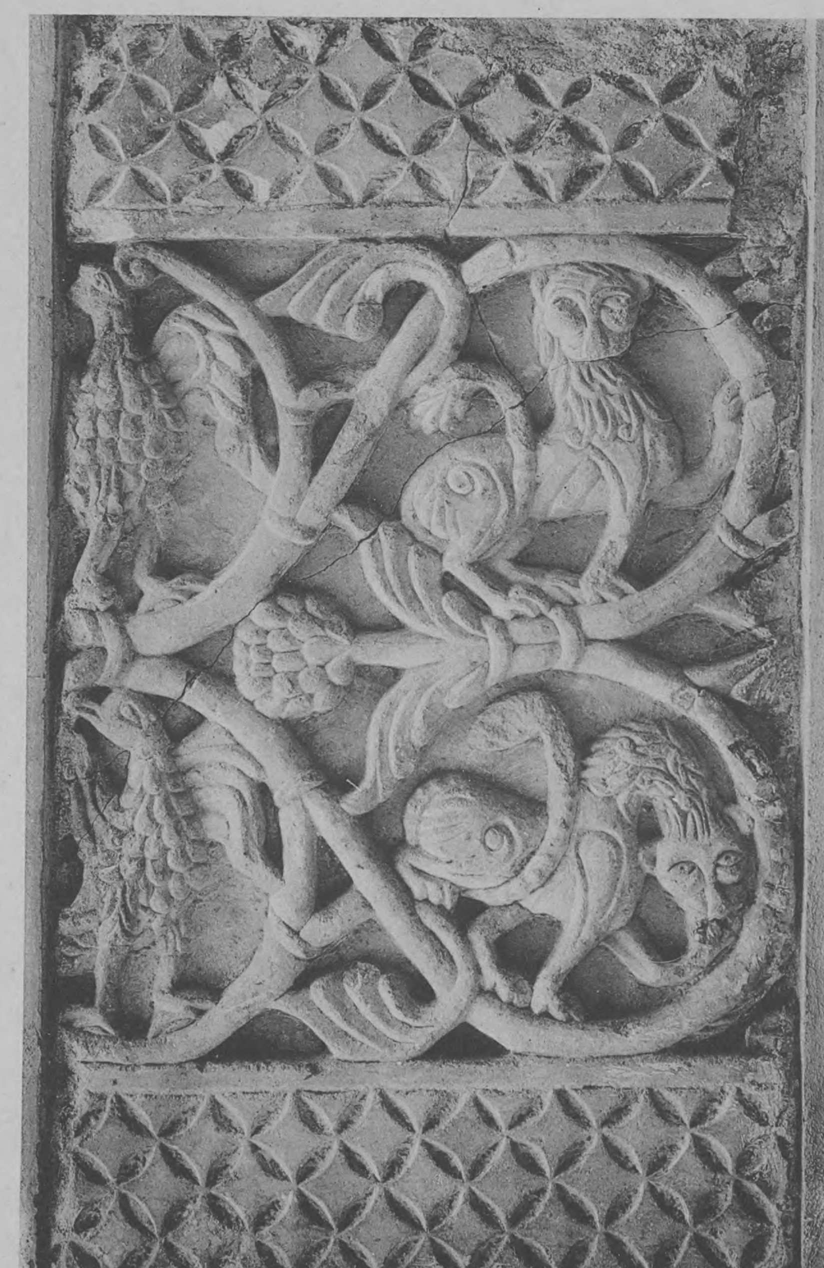


RAVENNA. S. Apollinare in Classe fuori - Urna d'ignoto (sec. VI).
RAVENNE. Saint-Apollinaire in Classe fuori - Sarcophage d'inconnu (VIe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. S. Apollinare Nuovo - Cappella delle Reliquie - Fregio (sec. VII).
RAVENNE. Saint-Apollinaire Nouveau - Chapelle des Réliques - Frise (VIIe siècle).

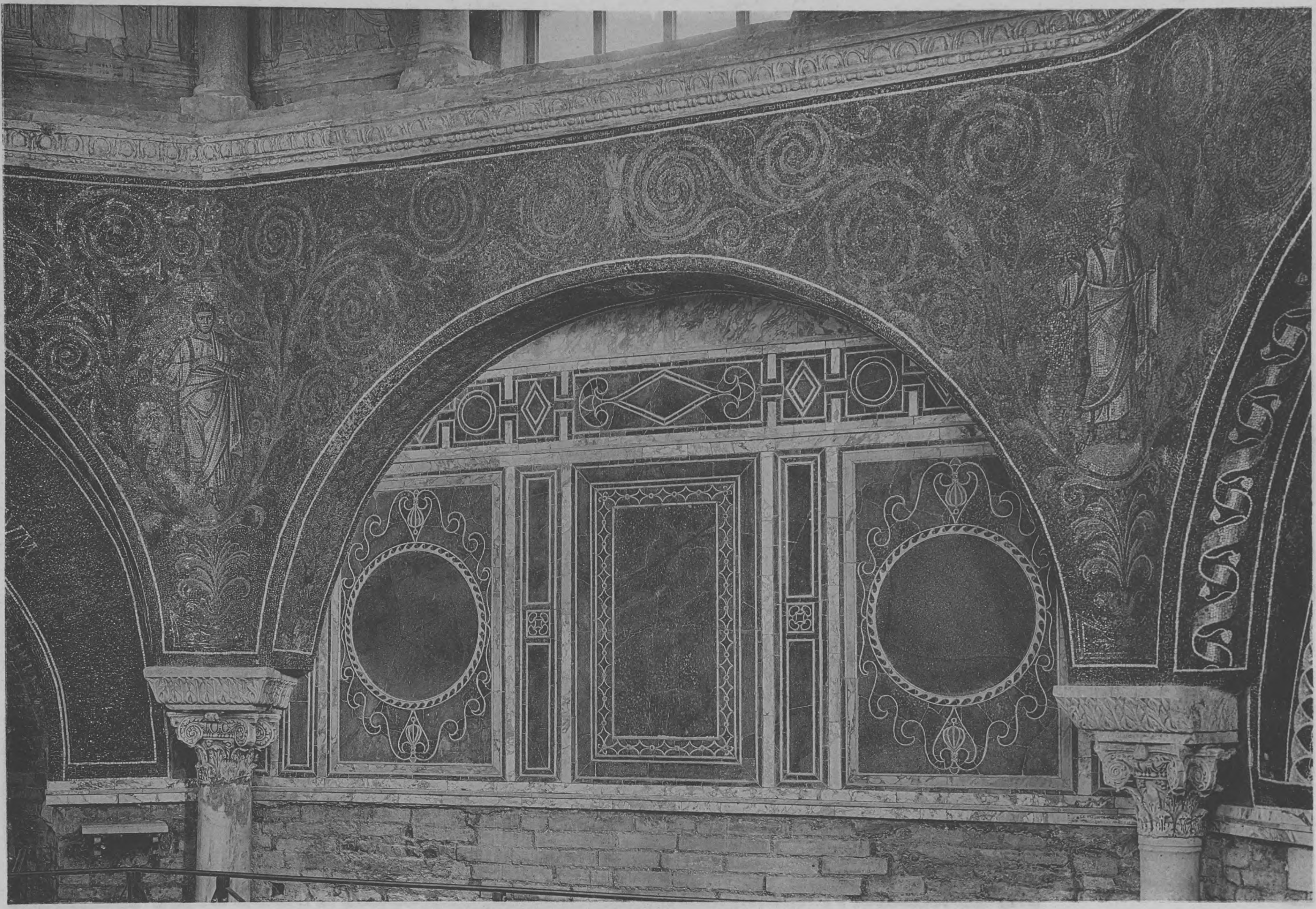


RAVENNA. Palazzo Vescovile - Sala Lapidaria - Pluteo (Sec. X).
RAVENNE. Palais Archiépiscopal Salle Lapidaire - Devant d'autel (Xe siècle)



RAVENNA. Duomo - Fregio (sec. IX).
RAVENNE. Cathédrale - Frise (IXe siècle)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. Battistero Metropolitano - Tarsie (sec. III).
RAVENNE. Baptistère de la Cathédrale - Marqueteries (IIIe siècle).



RAVENNA. S. Vitale - Tarsie del Presbiterio. (536-547).
RAVENNE. Saint-Vital - Marqueteries du Presbytère. (536-547).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.







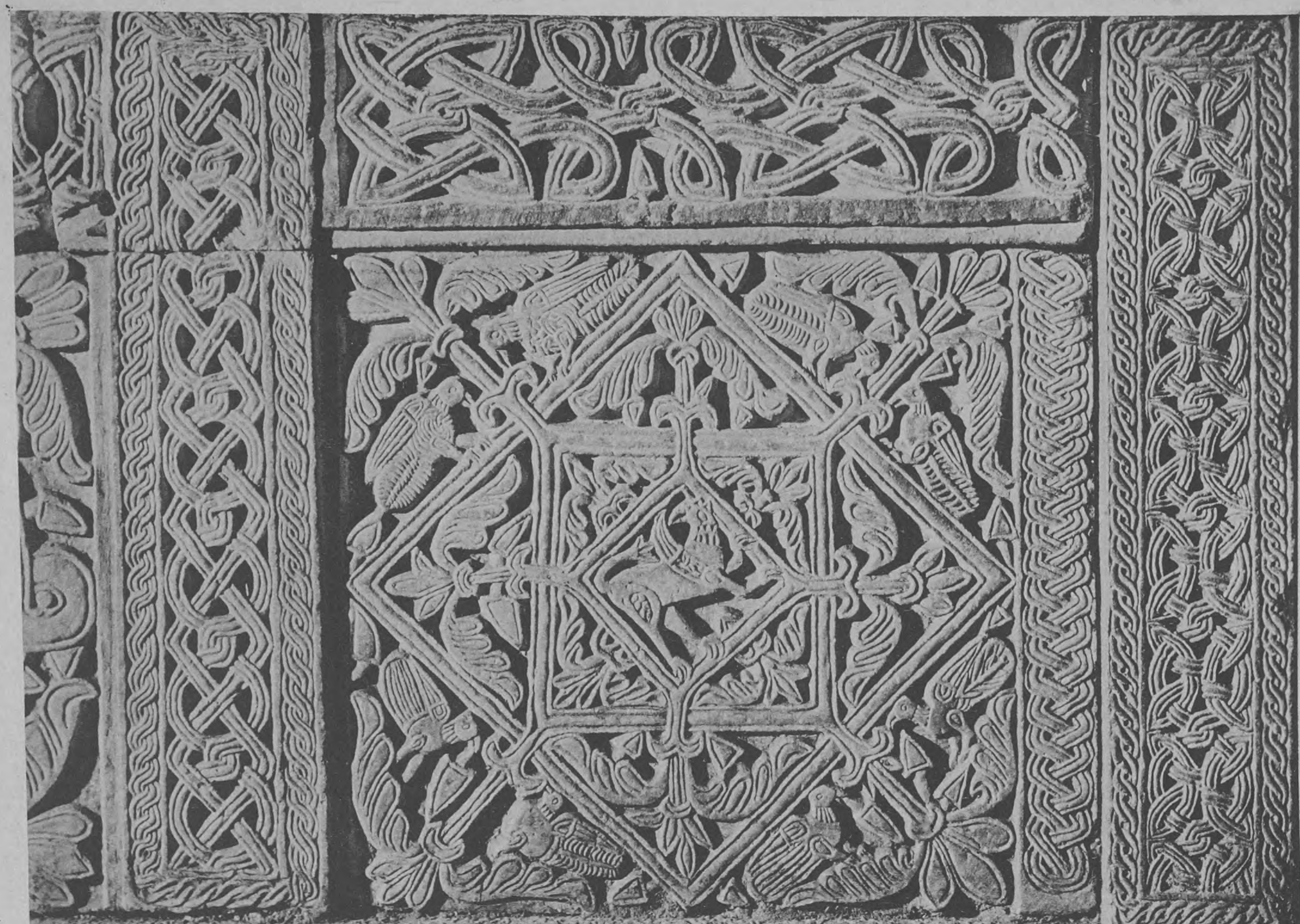


Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

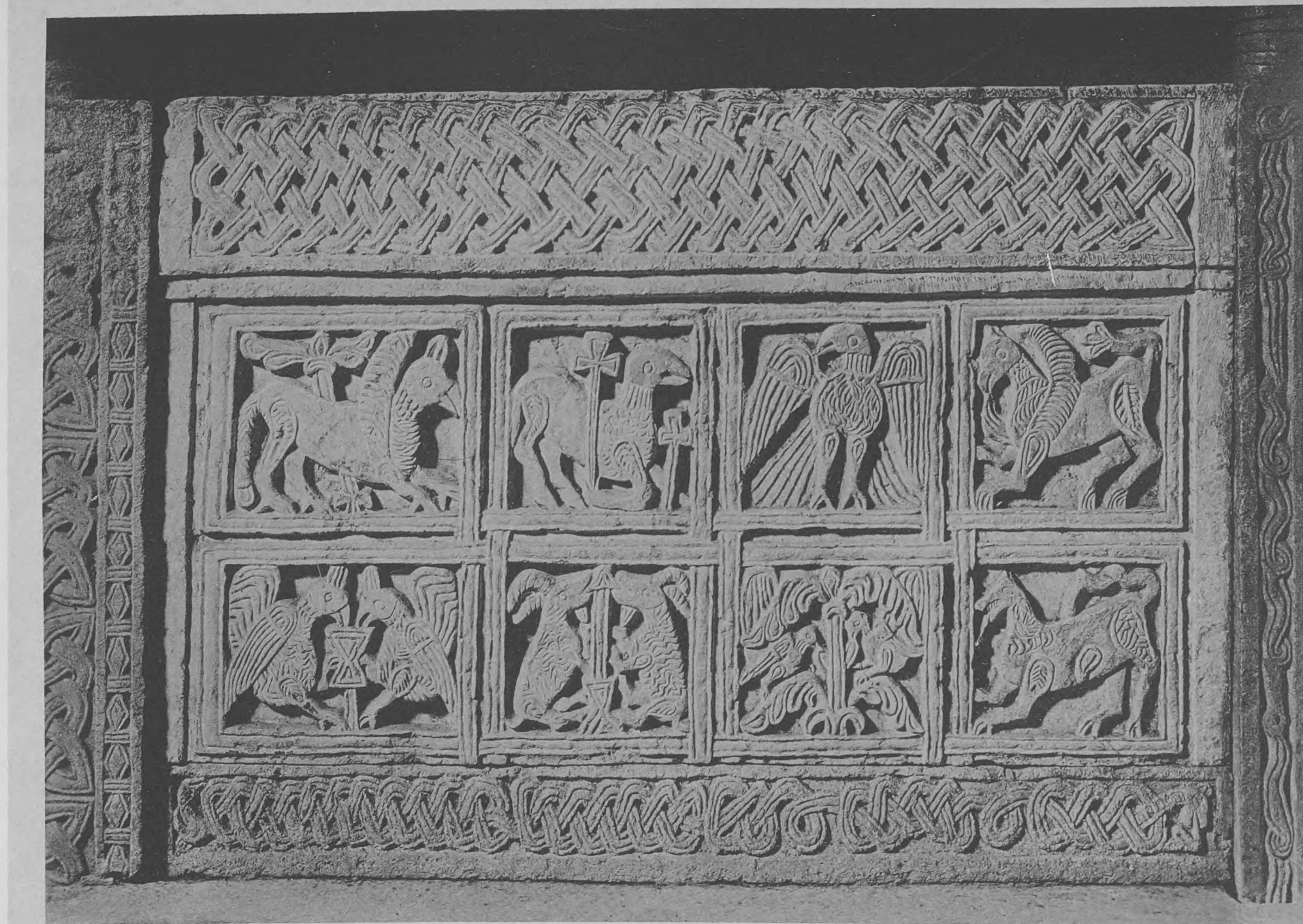
Phot. Alinari

ROMA. Santa Maria in Trastevere - Frammenti di plutei (sec. VIII).
ROME. Sainte-Marie in Trastevere - Fragments de bas-réliefs d'autel (VIIIe siècle).

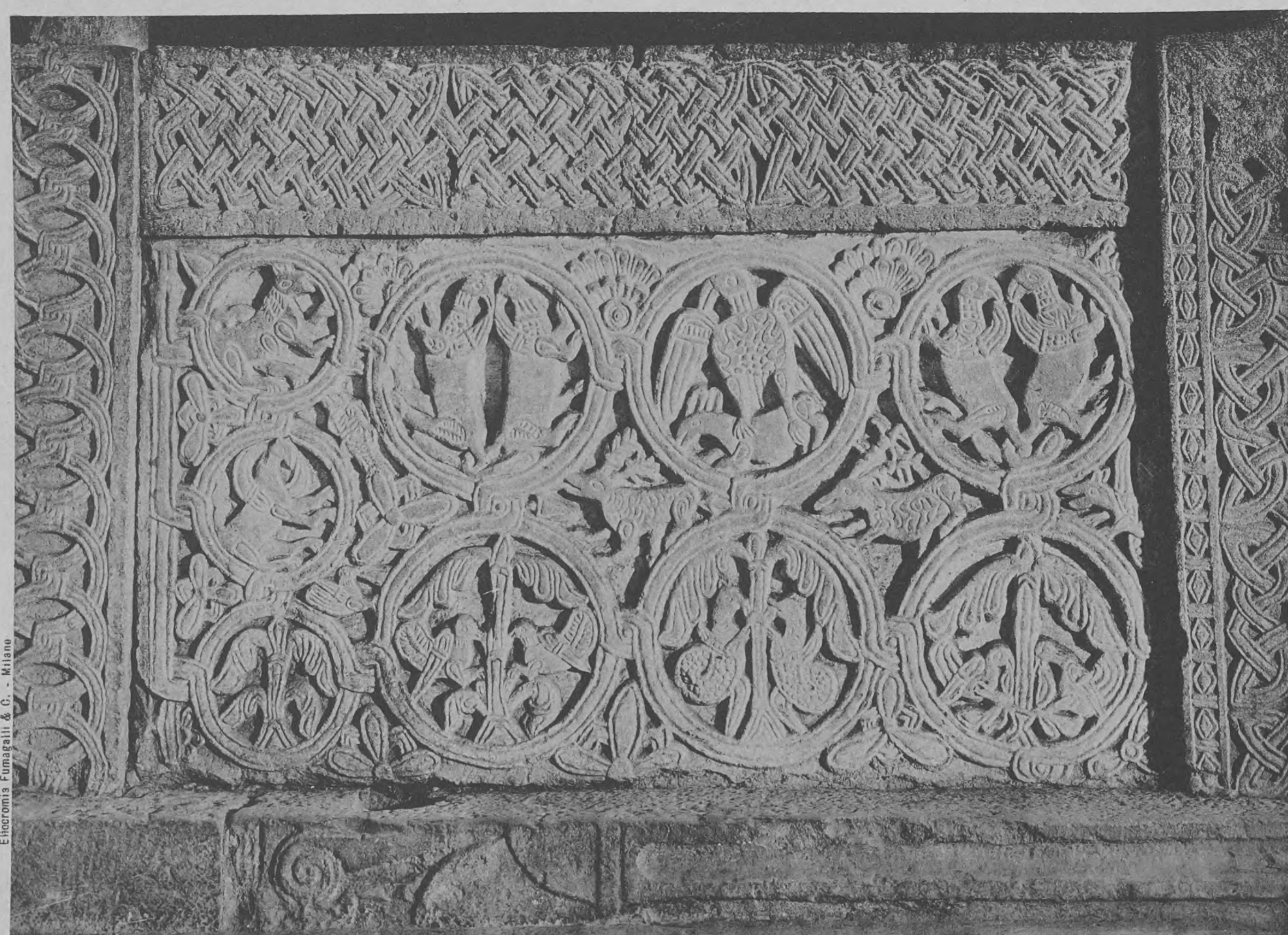
Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



AQUILEIA. Cattedrale - Transenna (sec. VIII).
AQUILEIA. Cathédrale - Balustrade d'autel (VIIIe siècle).



AQUILEIA. Cattedrale - Transenna (sec. VIII).
AQUILEIA. Cathédrale - Balustrade d'autel (VIIIe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

AQUILEIA. Cattedrale - Transenna (sec. VIII).
AQUILEIA. Cathédrale - Balustrade d'autel (VIIIe siècle).



Phot. Alinari

ROMA. Santa Maria in Cosmedin - Pluteo (sec. IX).
ROME. Sainte-Marie in Cosmedin - Bas-relief d'autel (IXe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano



ROMA. Santa Sabina - Avanzi dell'antico presbiterio (sec. IX).
ROME. Sainte-Sabine - Restes de l'ancien presbytère (IXe siècle).



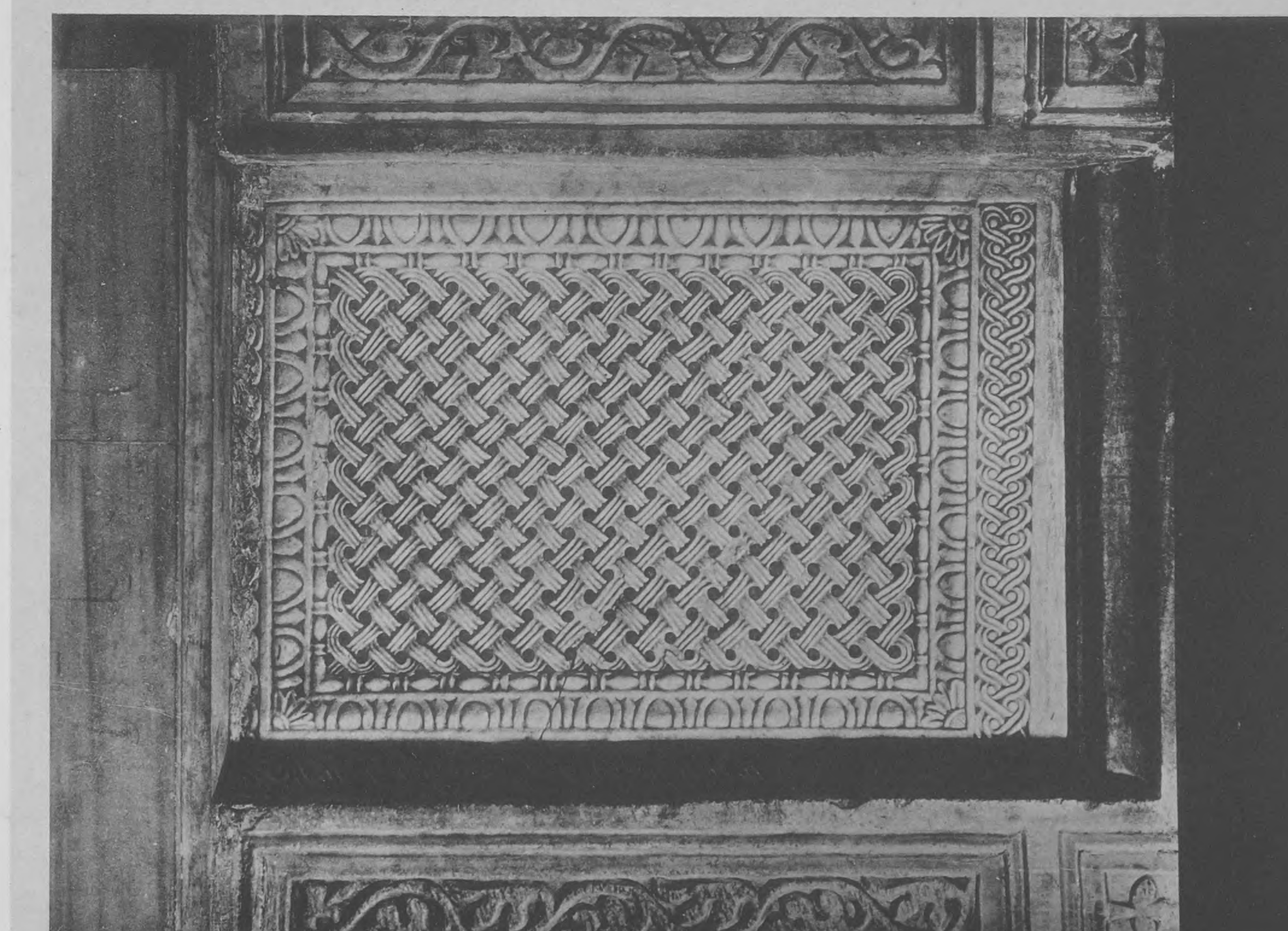
ROMA. Santa Sabina - Avanzi dell'antico presbiterio (sec. IX).
ROME. Sainte-Sabine - Restes de l'ancien presbytère (IXe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

Phot. Alinari

ROMA. Santa Maria in Cosmedin - Pluteo (sec. IX).
ROME. Sainte-Marie in Cosmedin - Bas-rélief d'autel (IXe siècle).



Phot. Alinari

ROMA. S. Clemente - Balaustra del coro (sec. IX)
ROME. Saint-Clément - Balustrade du chœur (IXe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



VENEZIA. Calle del Pestrin a Santa Maria Formosa - Vera da pozzo (sec. IX)
VENISE. Calle del Pestrin à Sainte Marie Formose - Puits (IXe siècle).



VENEZIA. Hôtel de Ville - Palazzo Loredan - Vera da pozzo (sec. IX).
VENISE. Hôtel de Ville - Palais Loredan - Puits (IXe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

VENEZIA. Museo Civico Correr - Vera da pozzo (sec. IX).
VENISE. Musée Civique Correr - Puits (IXe siècle).



VENEZIA. Museo Civico Correr - Vera da pozzo (sec. IX).
VENISE. Musée Civique Correr - Puits (IXe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



MIRA. - Vera da pozzo (sec. IX).
MIRA. - Puits (IXe siècle).



CONCORDIA. - Vera da pozzo (sec. IX).
CONCORDIA. - Puits (IXe siècle).



VENEZIA. Santa Maria Formosa. Casa Barozzi - Vera da pozzo (sec. IX).
VENISE. Sainte Marie Formose. Palais Barozzi - Puits (IXe siècle).



VENEZIA. Museo Civico - Vera da pozzo (sec. IX).
VENISE. Musée Civique - Puits (IXe siècle).



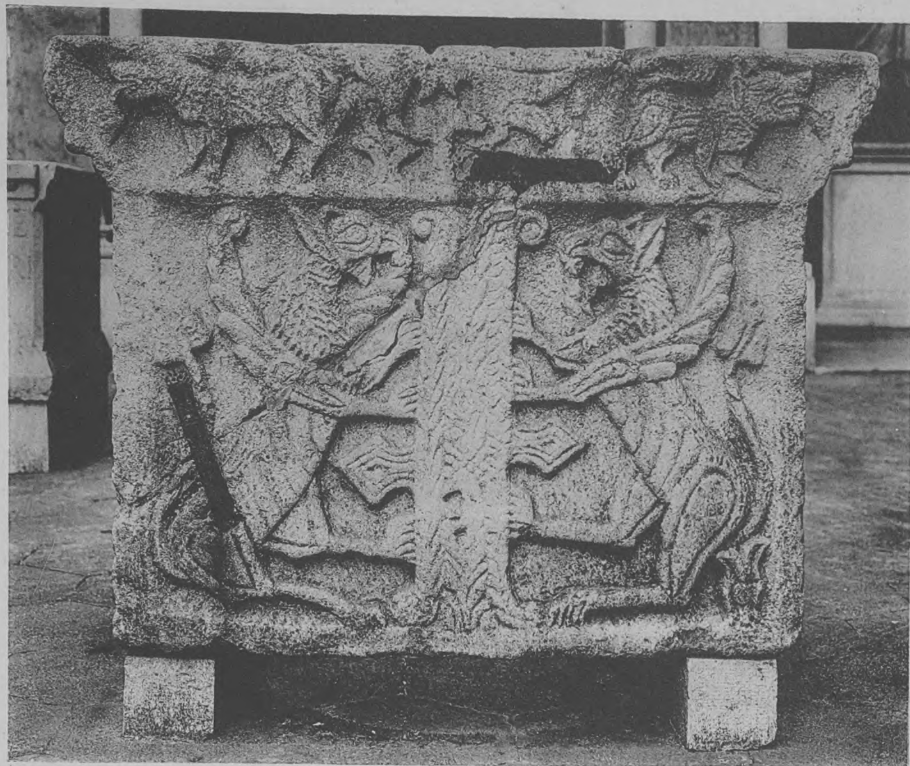
Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

VENEZIA. Museo Civico - Vera da pozzo (sec. IX).
VENISE. Musée Civique - Puits (IXe siècle).

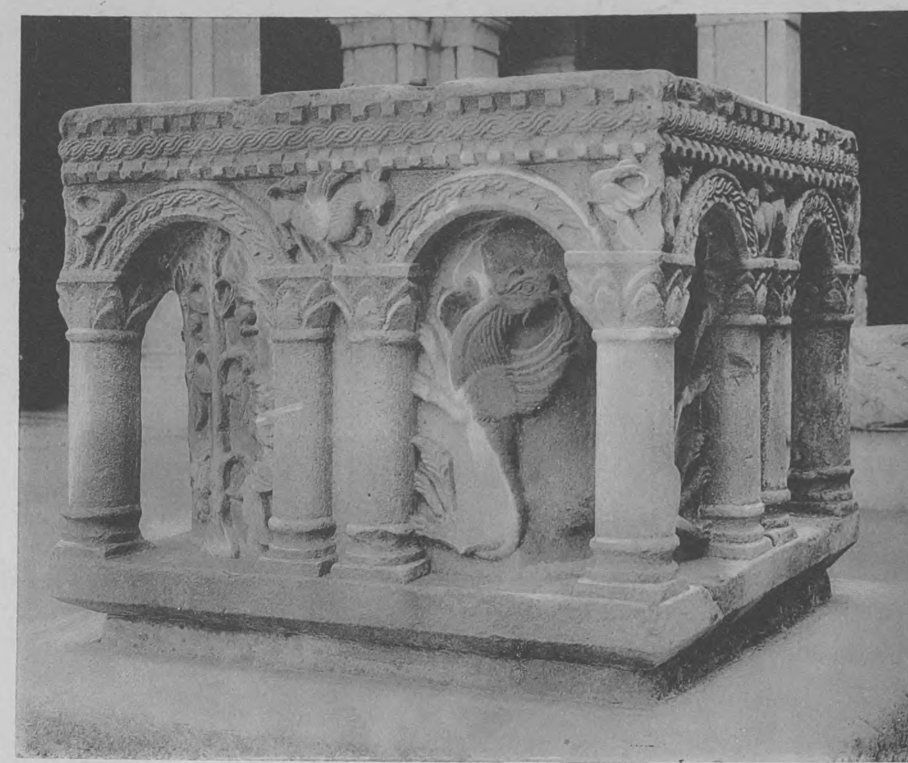


VENEZIA. S. Canciano. Corte Cà Battaglia - Vera da pozzo (sec. IX).
VENISE. Saint-Cancien. Cour de la Maison Battaglia - Puits (IXe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



VENEZIA. Museo Civico - Vera da pozzo (sec. XI).
VENISE. Musée Civique - Puits (XIe siècle).



VENEZIA. Museo Civico - Vera da pozzo (sec. XI).
VENISE. Musée Civique - Puits (XIe siècle).



VENEZIA. Palazzo Vendramin - Vera da pozzo (sec. XII).
VENISE. Palais Vendramin - Puits (XIIe siècle)



VENEZIA. S. Samuele - Corte Corner - Vera da pozzo (sec. XII).
VENISE. Saint-Samuel - Cour Corner - Puits (XIIe siècle).







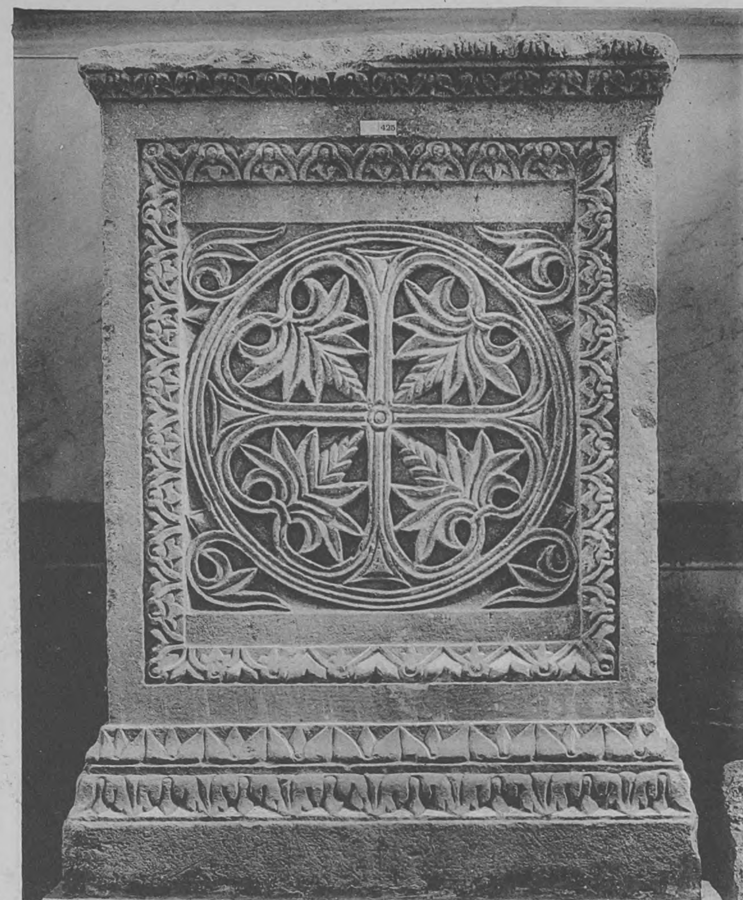


Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

VENEZIA. Riproduzione di una antica vera da pozzo bisantina (sec. XII)
VENISE. - Réproduction d'un ancien puits byzantin (XIIe siècle).

VENEZIA. Riproduzione di una antica vera da pozzo bisantina (sec. XII)
VENISE. - Réproduction d'un ancien puits byzantin (XIIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. Museo - Base di altare (sec. X).
RAVENNE. Musée - Soubassement d'autel (Xe siècle).



Phot. Poppi

RAVENNA. Museo - Croce in terracotta (sec. X).
RAVENNE. Musée - Croix en terre cuite (Xe siècle).



Phot. Ricci

POMPOSA. Chiesa Abbaziale - Particolare di una finestra (sec. X).
POMPOSA. Abbaye - Détail d'une fenêtre (Xe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

Phot. Ricci

RAVENNA. Museo - Terracotta proveniente dal Palazzo Polentani (secolo X).
RAVENNE. Musée - Terre cuite provenant du Palais Polentani (Xe siècle)



Phot. Ricci

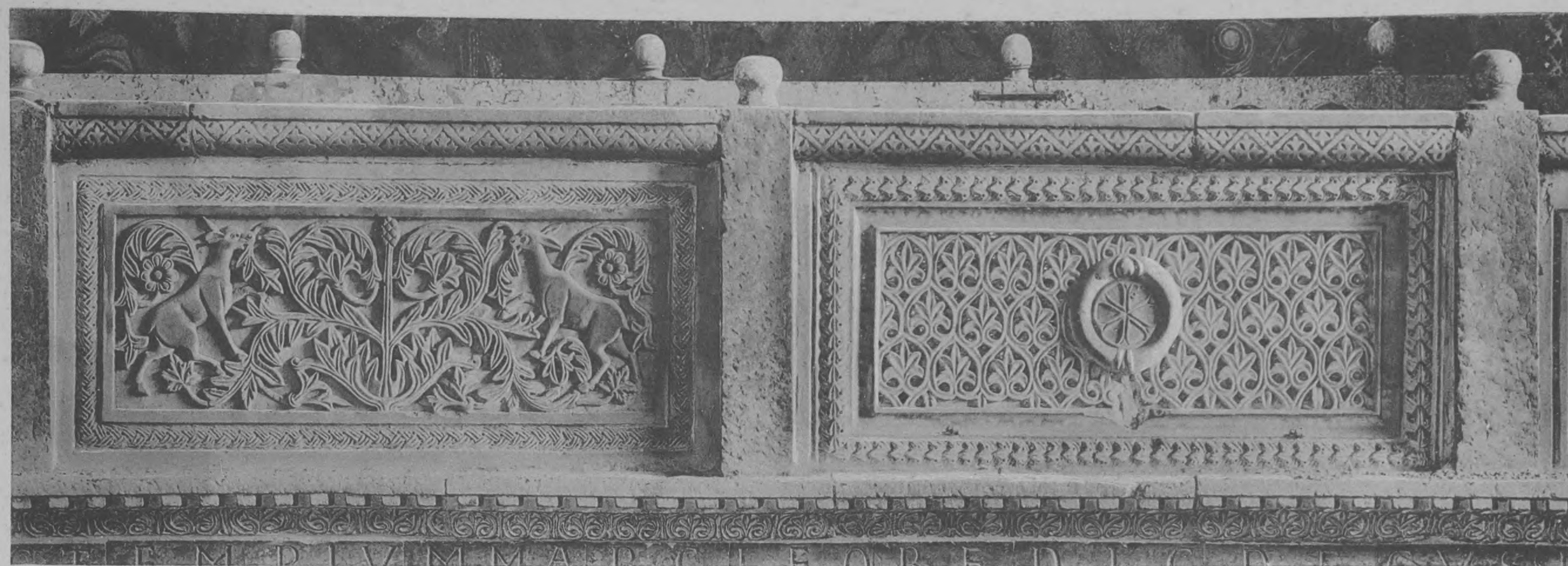
RAVENNA. Museo - Terracotta (sec. X).
RAVENNE. Musée - Terre cuite (Xe siècle).



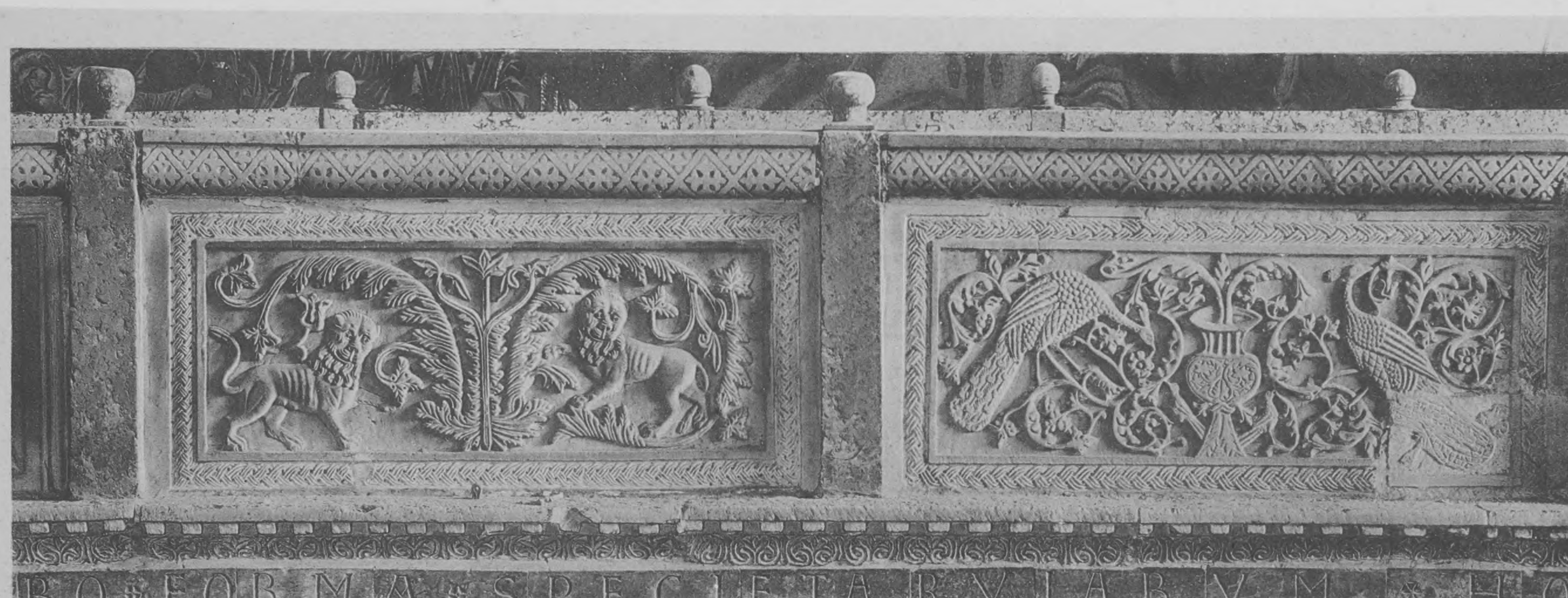
Phot. Ricci

RAVENNA. Museo - Terracotta proveniente dal Palazzo Polentani (secolo X).
RAVENNE. Musée - Terre cuite provenant du Palais Polentani (Xe siècle)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



VENEZIA. Basilica di S. Marco - Balaustra della galleria superiore (sec. XII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Balustrade de la galerie supérieure (XIIe siècle).



VENEZIA. Basilica di S. Marco - Balaustra della galleria superiore (sec. XII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Balustrade de la galerie supérieure (XIIe siècle).



VENEZIA. Basilica di S. Marco - Lunetta sopra una delle porte laterali della facciata (sec. XII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Lunette au-dessus d'une des portes latérales de la façade (XIIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

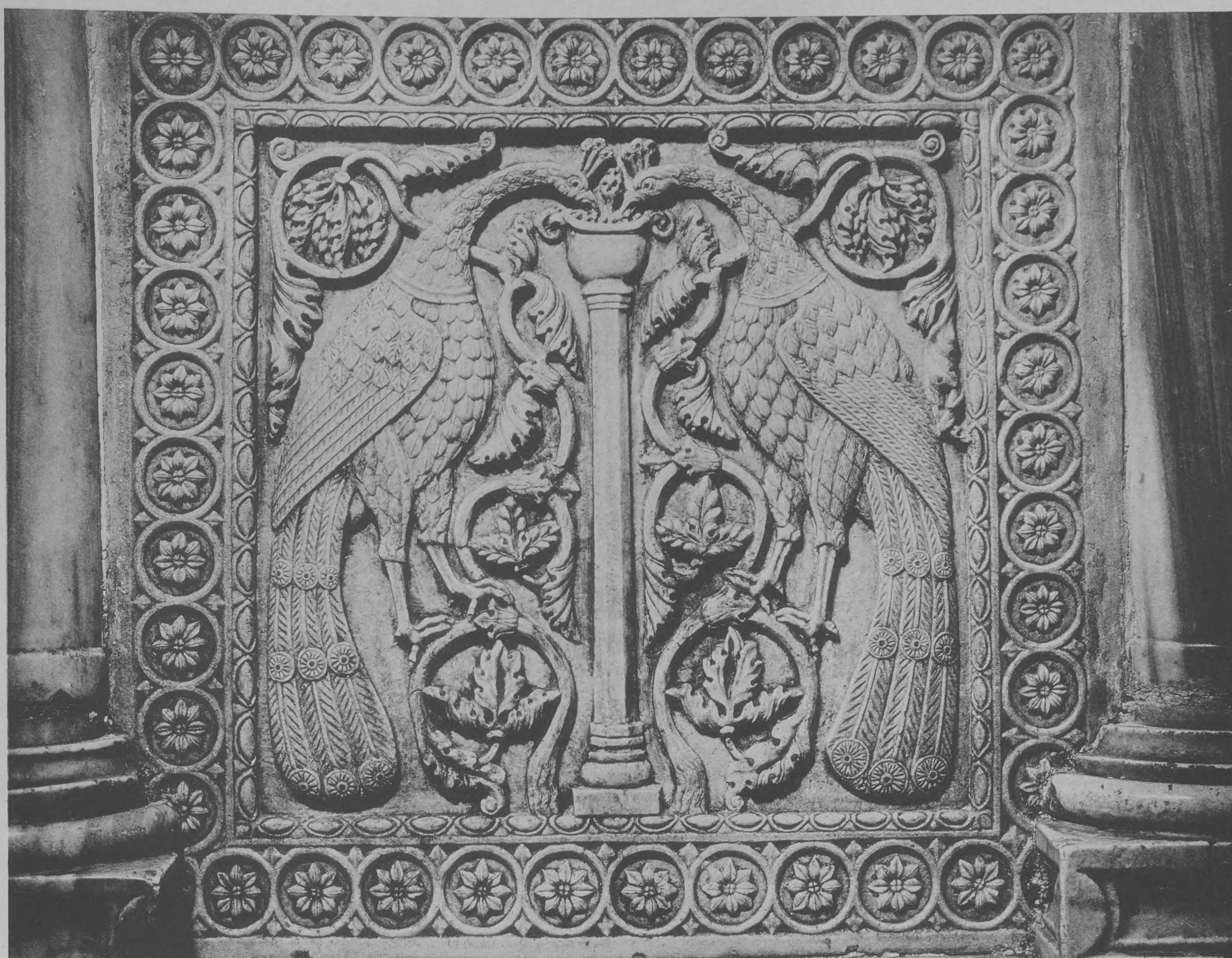


ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Pluteo (sec. XII).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Bas-rélief d'autel (XIIe siècle)



ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Pluteo (sec. XII).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Bas-rélief d'autel (XIIe siècle)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



Phot. Anderson

ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Pluteo (sec. XII).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Bas-rélief d'autel (XIIe siècle)



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

Phot. Alinari

VENEZIA. Basilica di S. Marco - Pluteo (sec. XII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Bas-rélief d'autel (XIIe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.





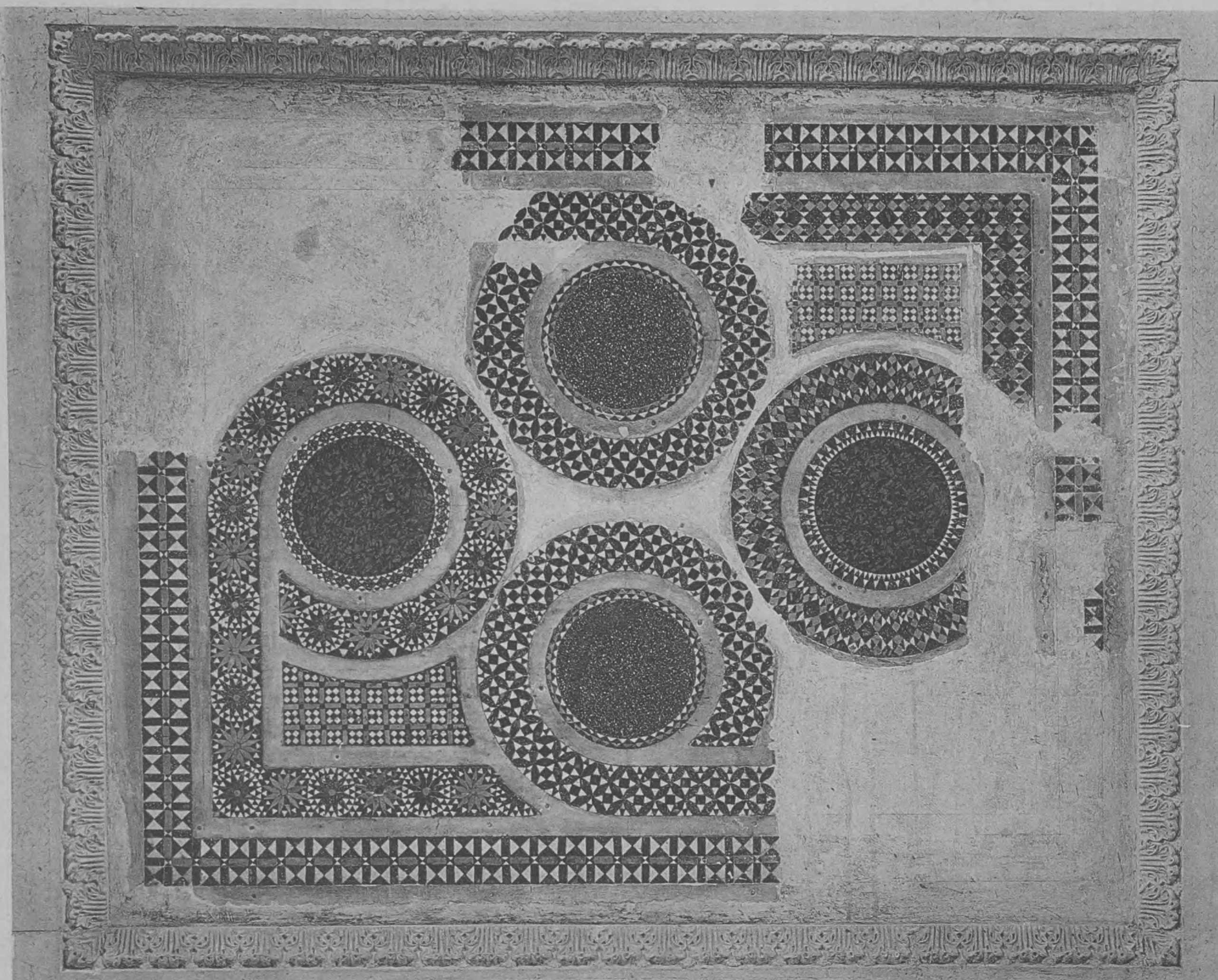


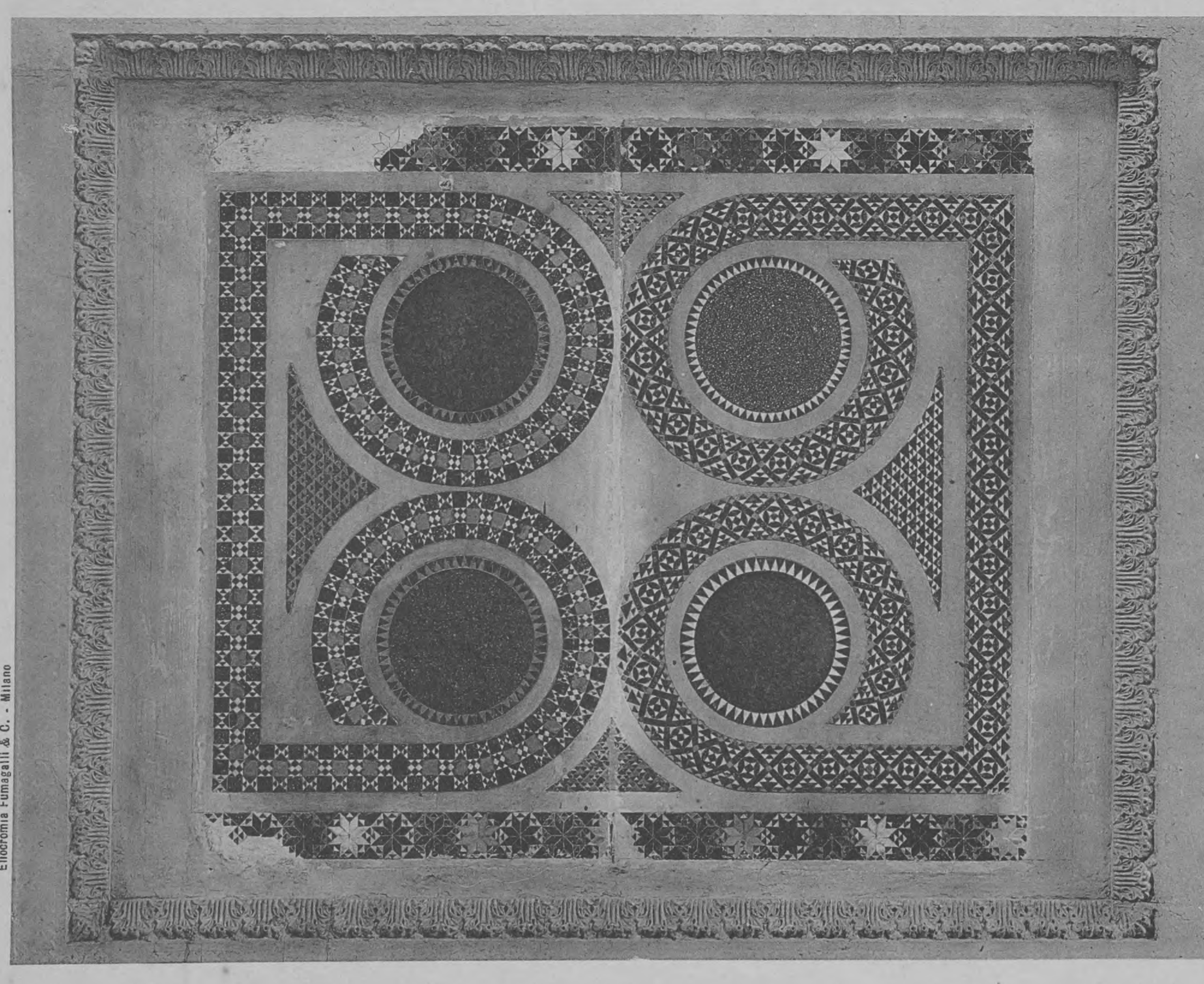
Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

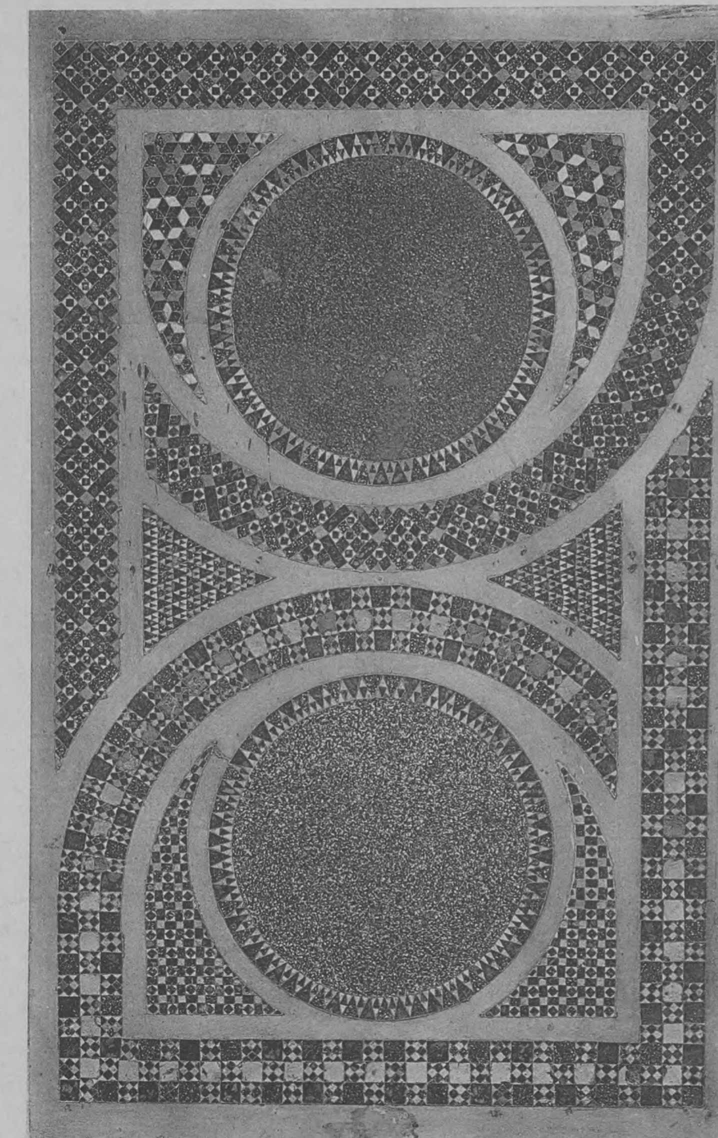


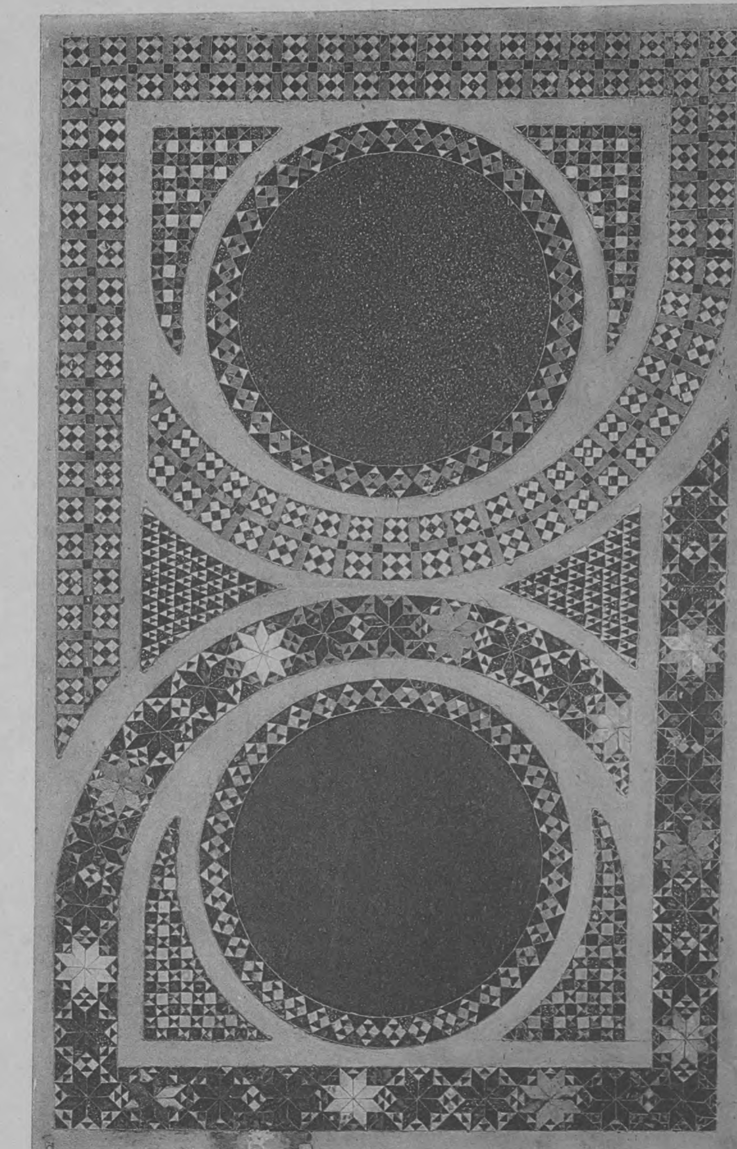
VENEZIA. Basilica di S. Marco - Plutei (sec. XII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Bas-réliefs d'autel (XIIe siècle).

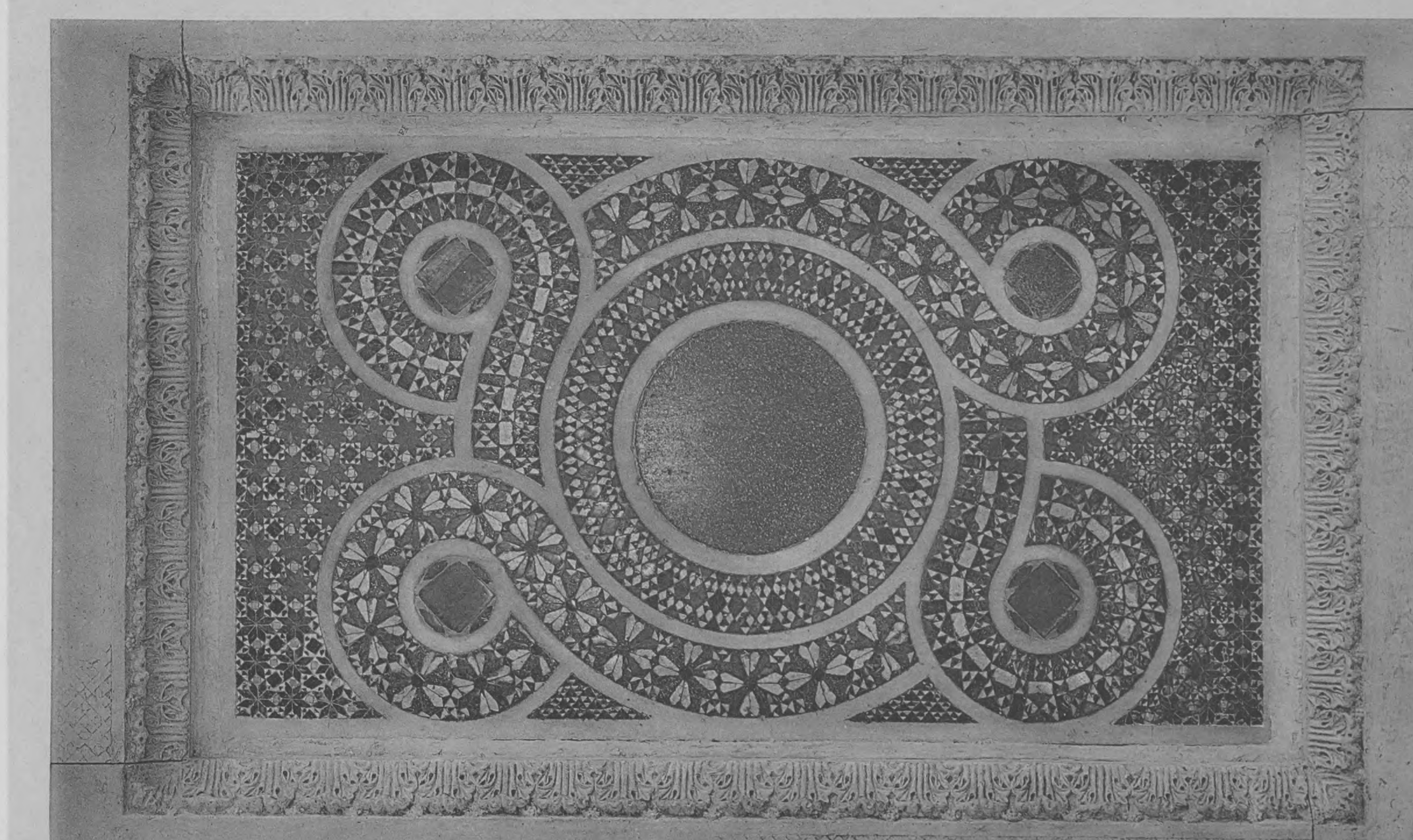
Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.











PALERMO. Chiesa della Martorana - Tarsie, Transenne. (1143).
PALERME. Église de la Martorana - Marqueterie - Balustrade d'autel. (1143)

Casa Editrice d'Arte





PALERMO. Museo Nazionale - Transenna proveniente dal Palazzo Reale (sec. XII).
PALERME - Musée National - Balustrade provenant du Palais Royal (XIIe siècle).



SIRACUSA. Chiesa di S. Sebastianello - Particolare del portale (sec. XII).
SYRACUSE. Église de Saint-Sebastianello - Détail du portail (XIIe siècle).

SIRACUSA. Chiesa di S. Sebastianello - Particolare del portale (sec. XII).
SYRACUSE. Église de Saint-Sebastianello - Détail du portail (XIIe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

PALERMO. Chiesa della Martorana - Fregio nel cortile (sec. XII).
PALERME. Église de la Martorana - Frise dans la cour (XIIe siècle).

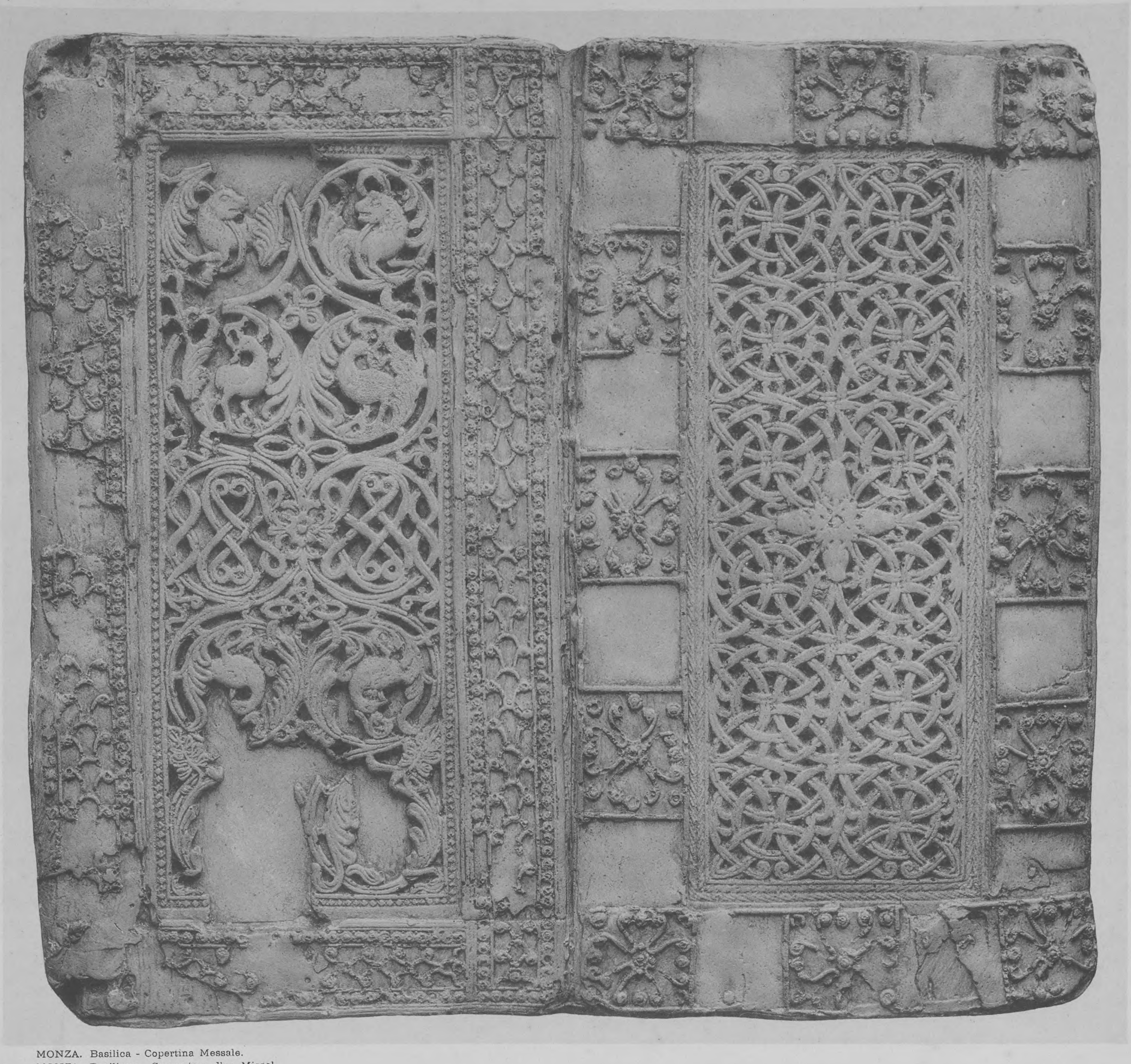


PALERMO. Chiesa della Martorana - Pila dell'acqua santa (sec. XII).
PALERME. Église de la Martorana - Bénitier (XIIe siècle).

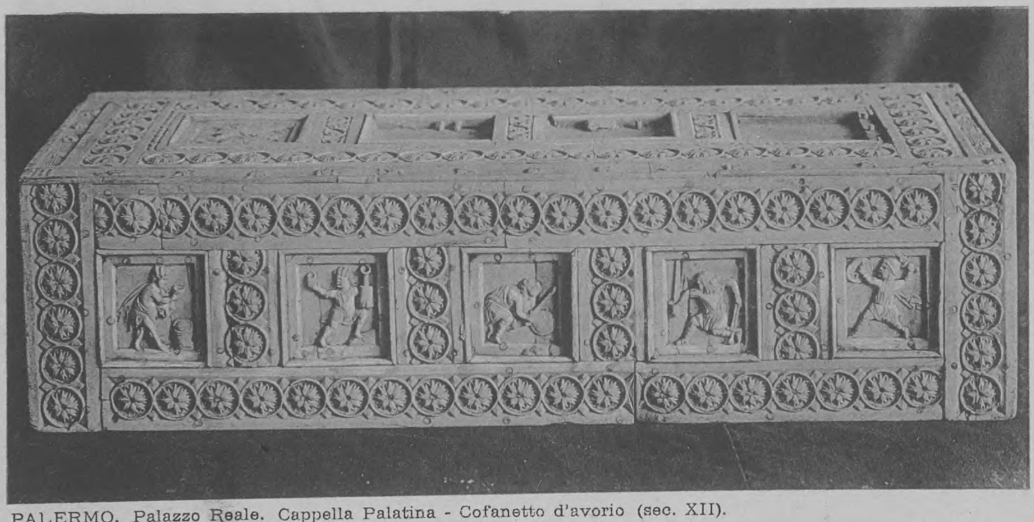


SIRACUSA. Museo Archeologico - Capitello (sec. VI-VII).
SYRACUSE. Musée Archéologique - Chapiteau (VIe-VIIe siècle).

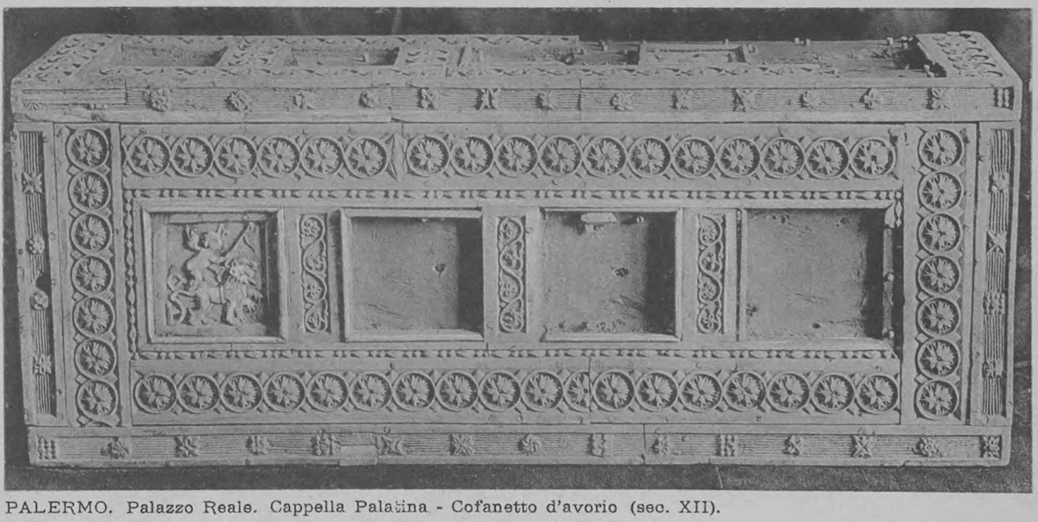
Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



MONZA. Basilica - Copertina Messale.
MONZA. Basilique - Couverture d'un Missel.



PALERMO. Palazzo Reale. Cappella Palatina - Cofanetto d'avorio (sec. XII).
PALERME. Palais Royal. Chapelle Palatine - Coffret en ivoire (XIIe siècle)



PALERMO. Palazzo Reale. Cappella Palatina - Cofanetto d'avorio (sec. XII).
PALERME. Palais Royal. Chapelle Palatine - Coffret en ivoire (XIIe siècle)



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

PALERMO. Palazzo Reale. Cappella Palatina - Cofanetto d'avorio, lato (sec. XI)
PALERME. Palais Royal. Chapelle Palatine - Coffret en ivoire, côté (XIe siècle).

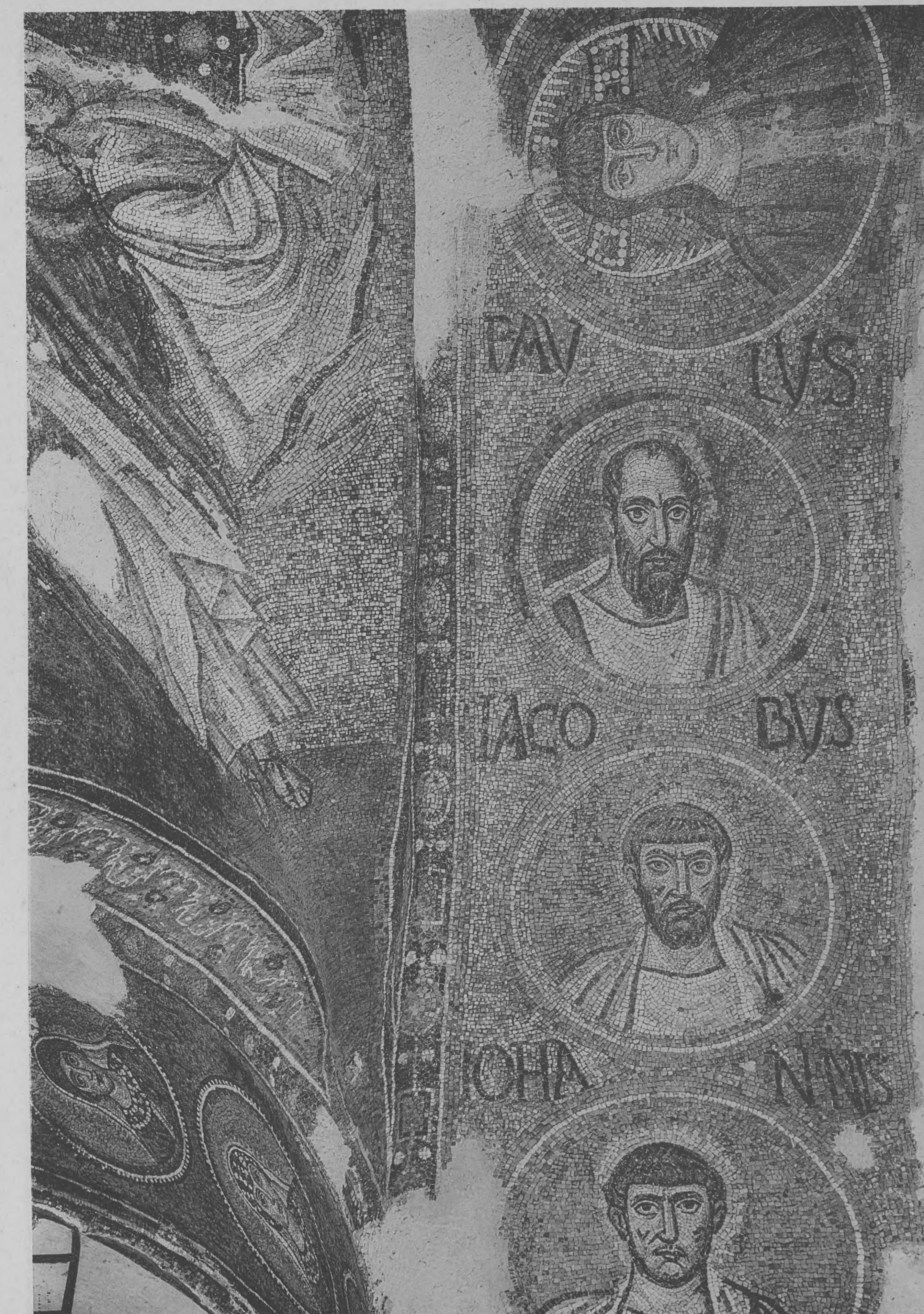


PALERMO. Palazzo Reale. Cappella Palatina - Coperchio di cofanetto (sec. XI)
PALERME. Palais Royal. Chapelle Palatine - Couvercle de coffret (XIe siècle)

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

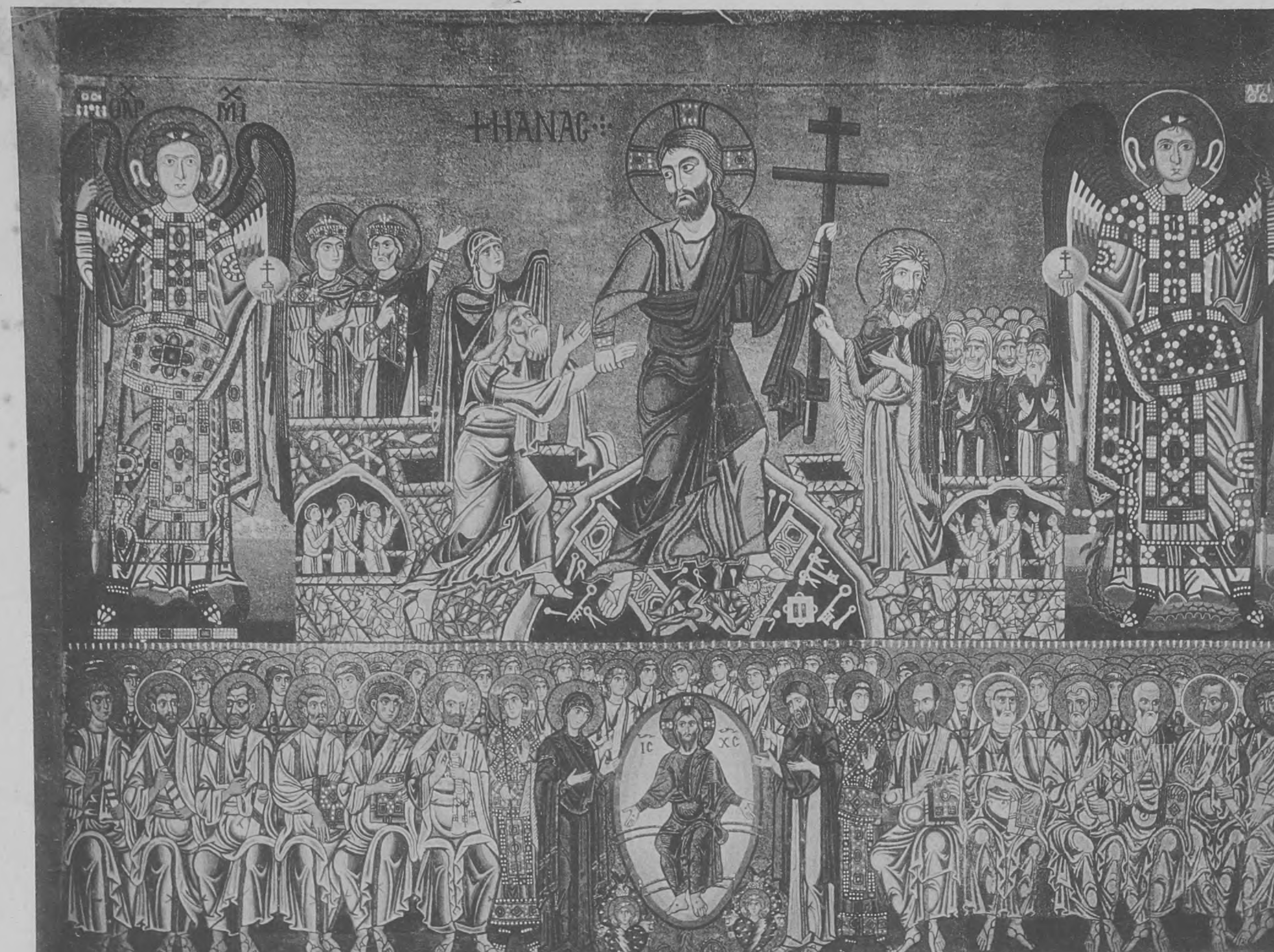


RAVENNA. Palazzo Vescovile - Cappella S. Pier Crisologo - Musaico nella volta (prima metà del sec. V).
RAVENNE. Palais Archiépiscopal - Chapelle de Saint-Pierre Chrysologue - Mosaïque de la voûte (première moitié du Ve siècle).



RAVENNA. Palazzo Vescovile - Cappella S. Pier Crisologo - Musaico nella volta (prima metà del sec. V).
RAVENNE. Palais Archiépiscopal - Chapelle de Saint-Pierre Chrysologue - Mosaïque de la voûte (première moitié du Ve siècle).

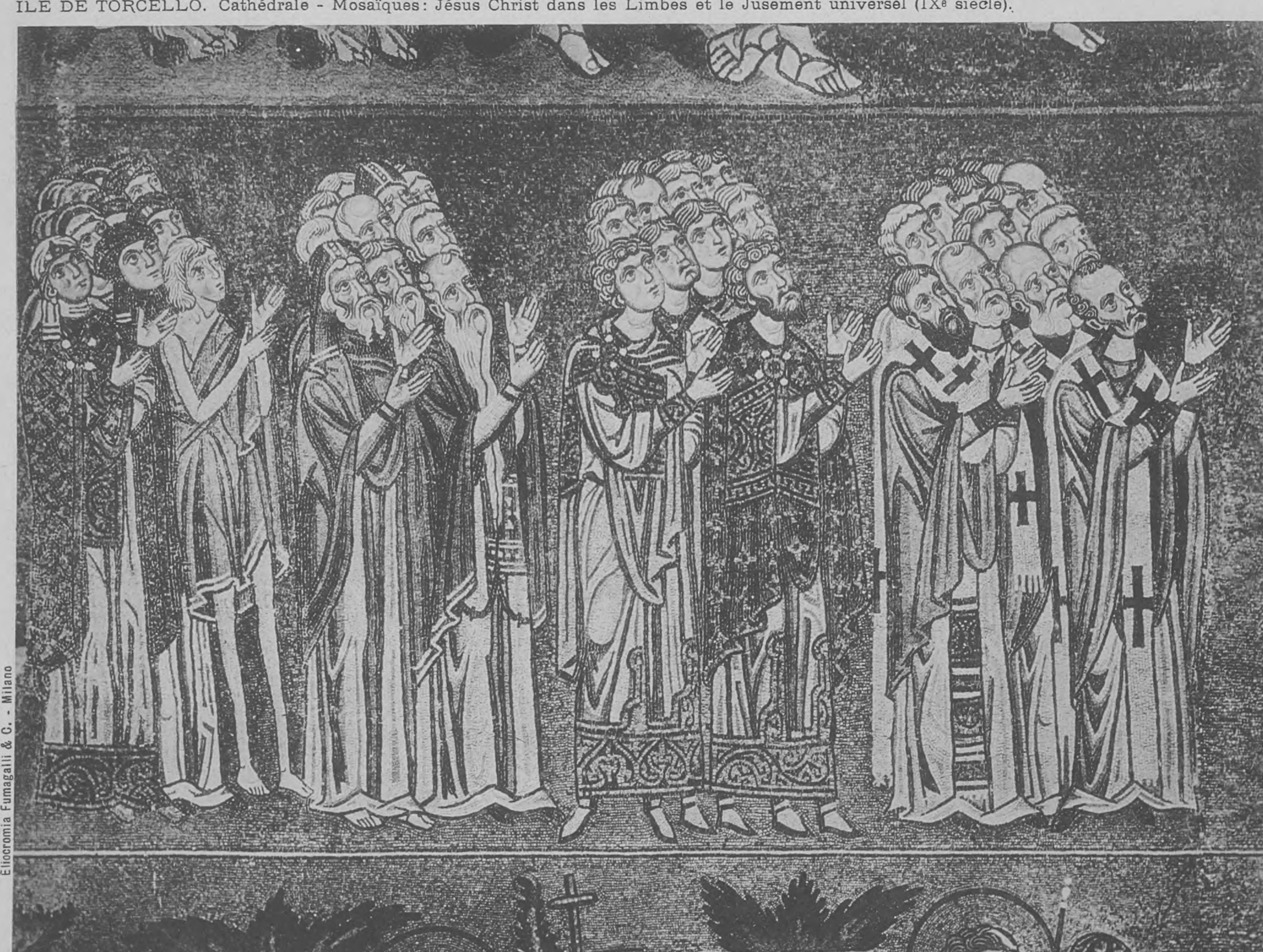
Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano



ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Musaici: Cristo nel Limbo e Giudizio universale (sec. IX).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Mosaïques: Jésus Christ dans les Limbes et le Jusement universel (IXe siècle).



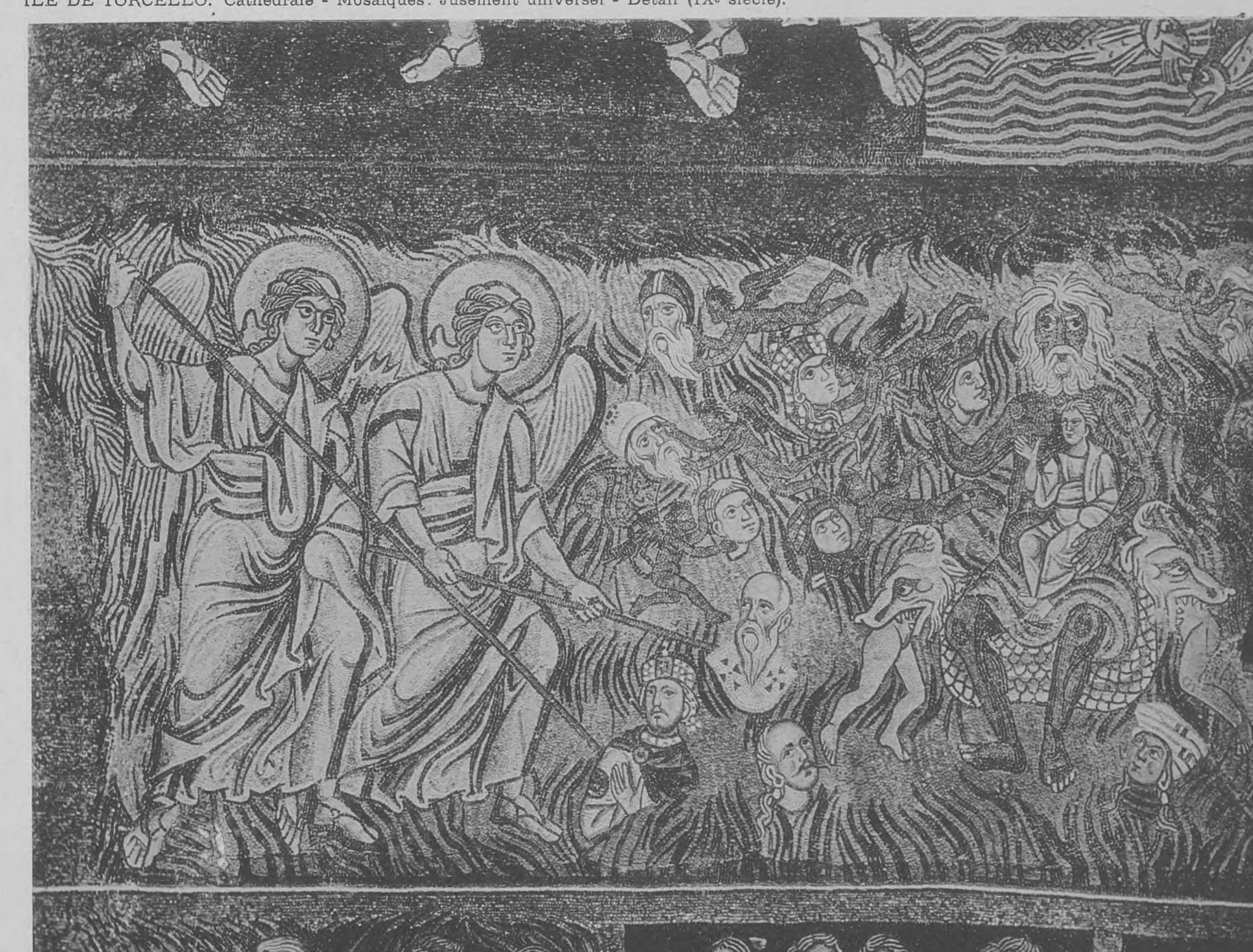
ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Musaico del Giudizio Universale - Particolare (sec. IX).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Mosaïques: Jusement universel - Détail (IXe siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

Phot. Anderson

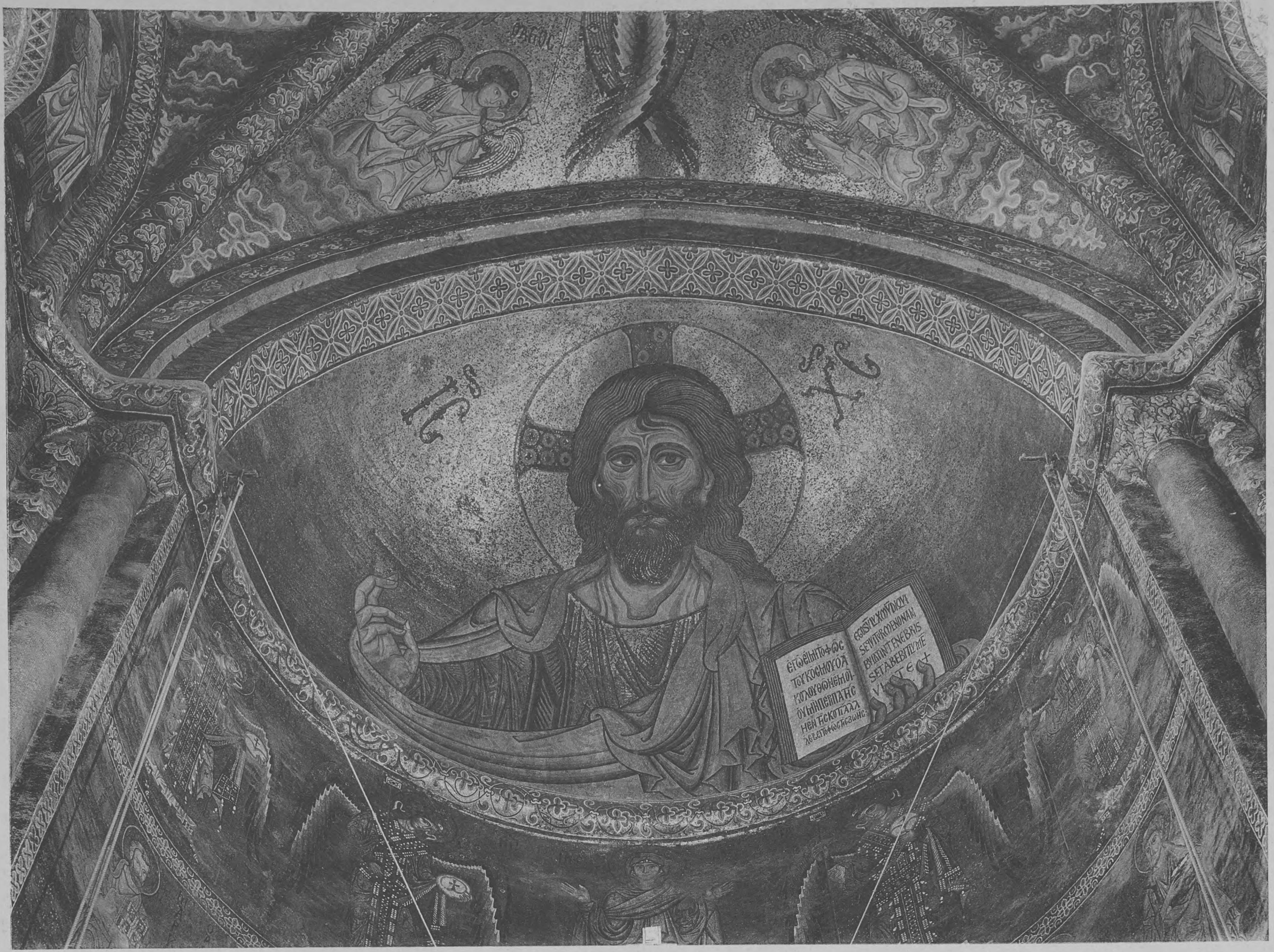
ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Musaico del Giudizio Universale - Particolare (sec. IX).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Mosaïques: Jusement universel - Détail (IXe siècle).



Phot. Anderson

ISOLA DI TORCELLO. Duomo - Musaico del Giudizio Universale - Particolare (sec. IX).
ILE DE TORCELLO. Cathédrale - Mosaïques: Jusement universel - Détail (IXe siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.

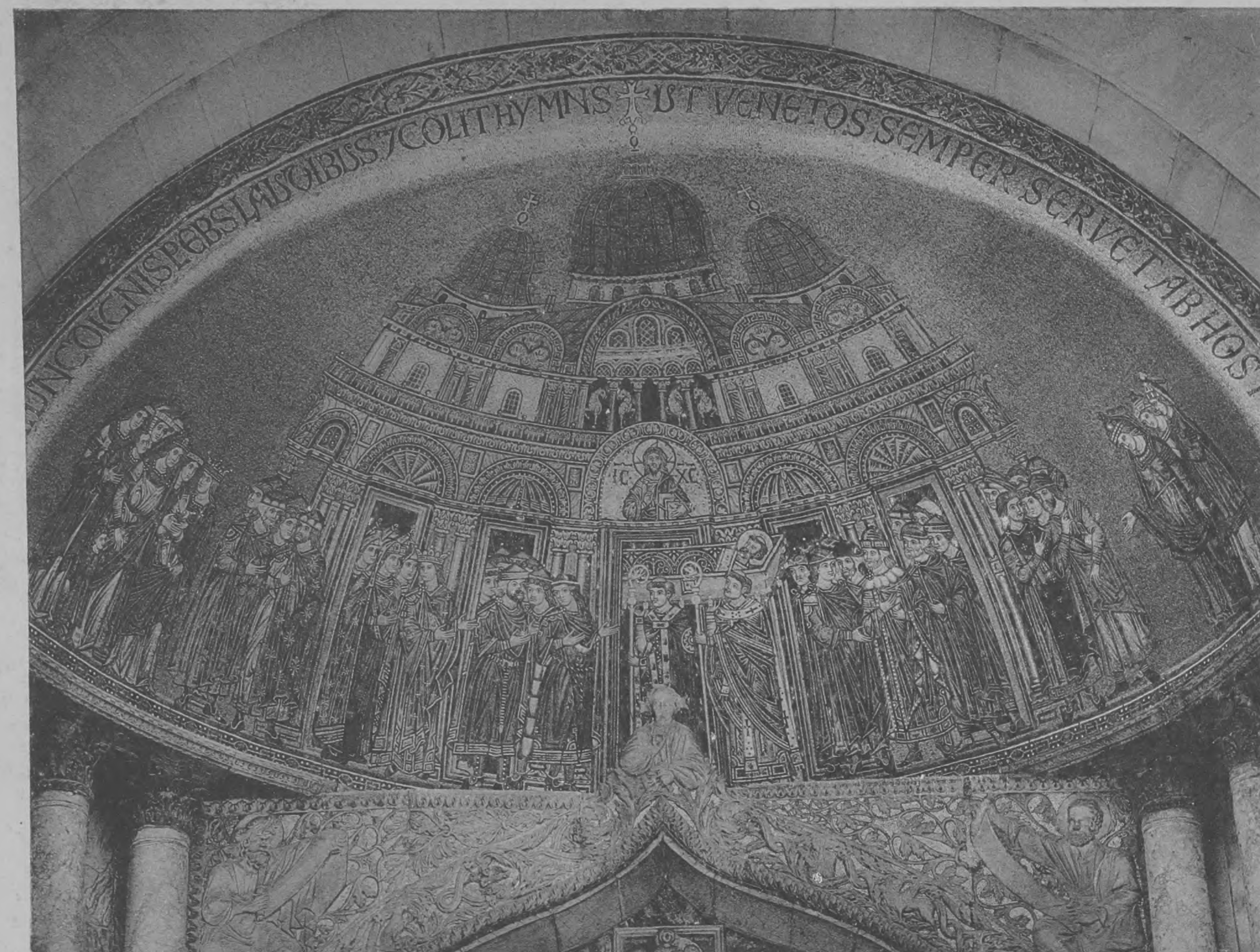




Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

CEFALÙ. Cattedrale - Musaici della cupola (1148)
CEFALU. Cathédrale - Mosaïques de la coupole (1148).

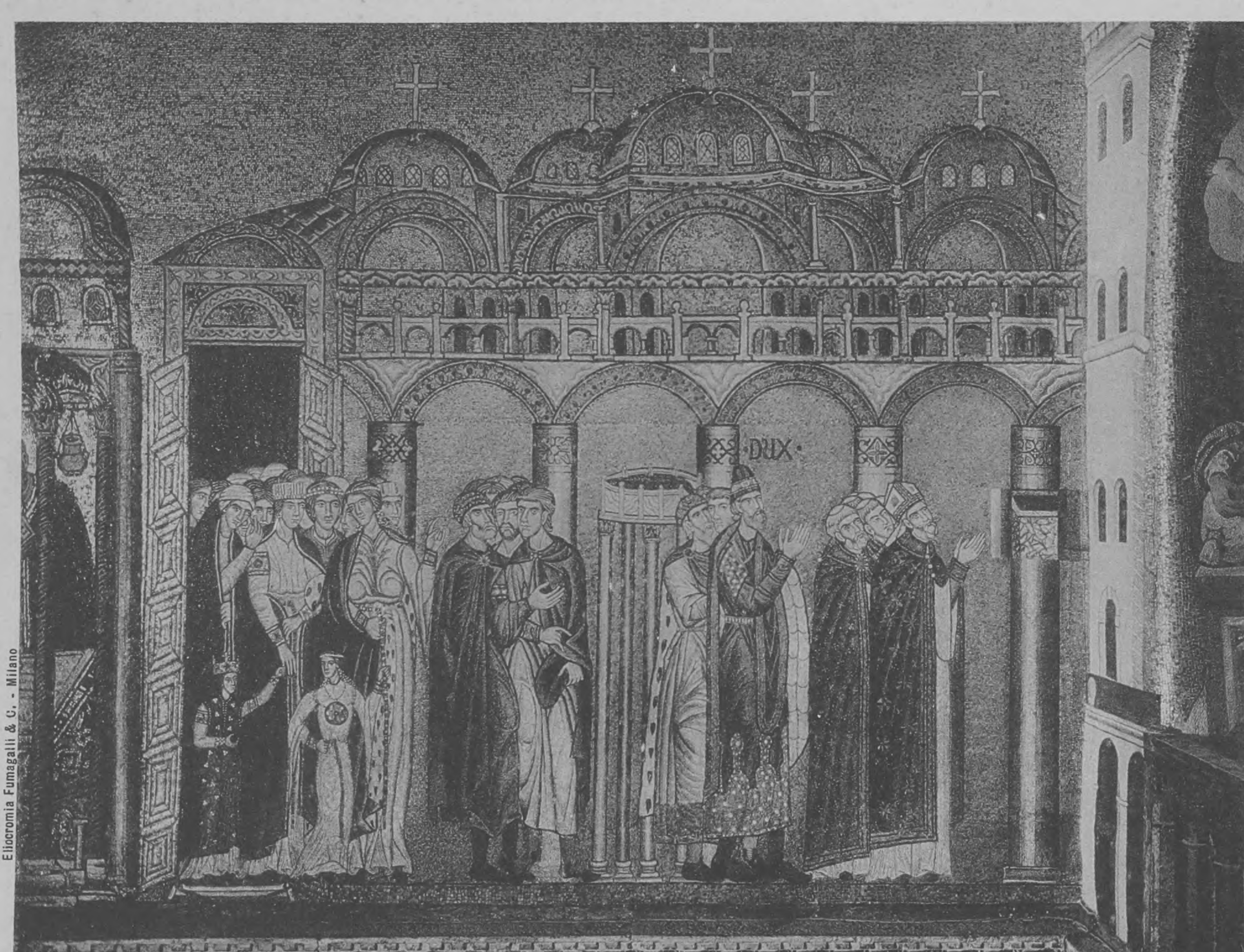
Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



VENEZIA. Basilica di S. Marco - Trasporto del corpo di S. Marco. Musaico (principio del sec. XIII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Transport du corps de Saint Marc. Mosaïque (début du XIII[e] siècle).



VENEZIA. Basilica di S. Marco - Apparizione del corpo di S. Marco. Musaico (principio del sec. XIII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Apparition du corps de Saint-Marc. Mosaïque (début du XIII[e] siècle).



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

Phot. Alinari

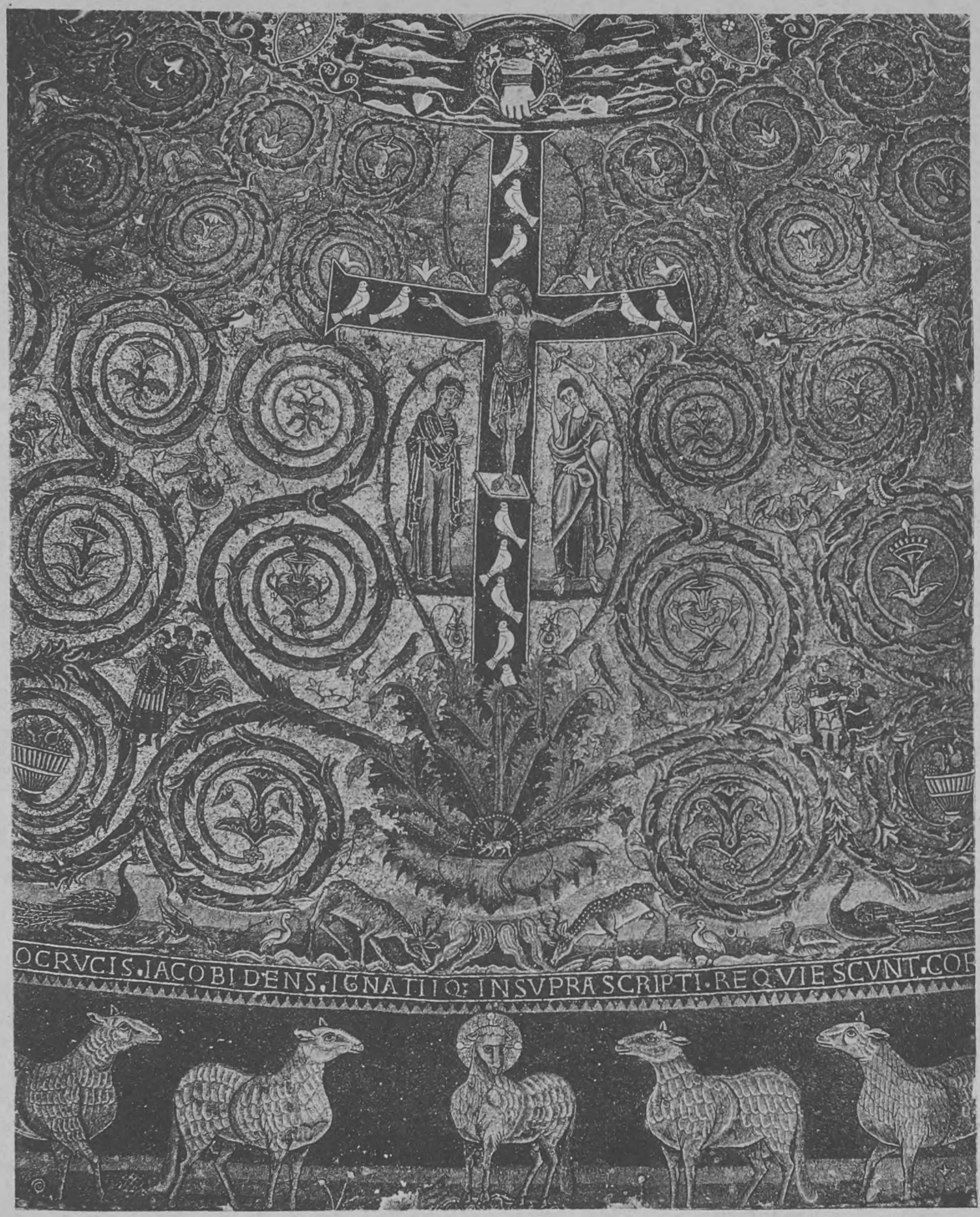
VENEZIA. Basilica di S. Marco - Apparizione del corpo di S. Marco. Musaico (principio del sec. XIII).
VENISE. Basilique de Saint-Marc - Apparition du corps de Saint-Marc. Mosaïque (début du XIII[e] siècle).



Phot. Alinari

VENEZIA. Battistero della Basilica di S. Marco - Le storie di S. Giovanni Battista. Musaico (principio del sec. XIII).
VENISE. Baptistère de la Basilique de Saint-Marc - Histoire de Saint-Jean Baptiste. Mosaïque (début du XIII[e] siècle).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



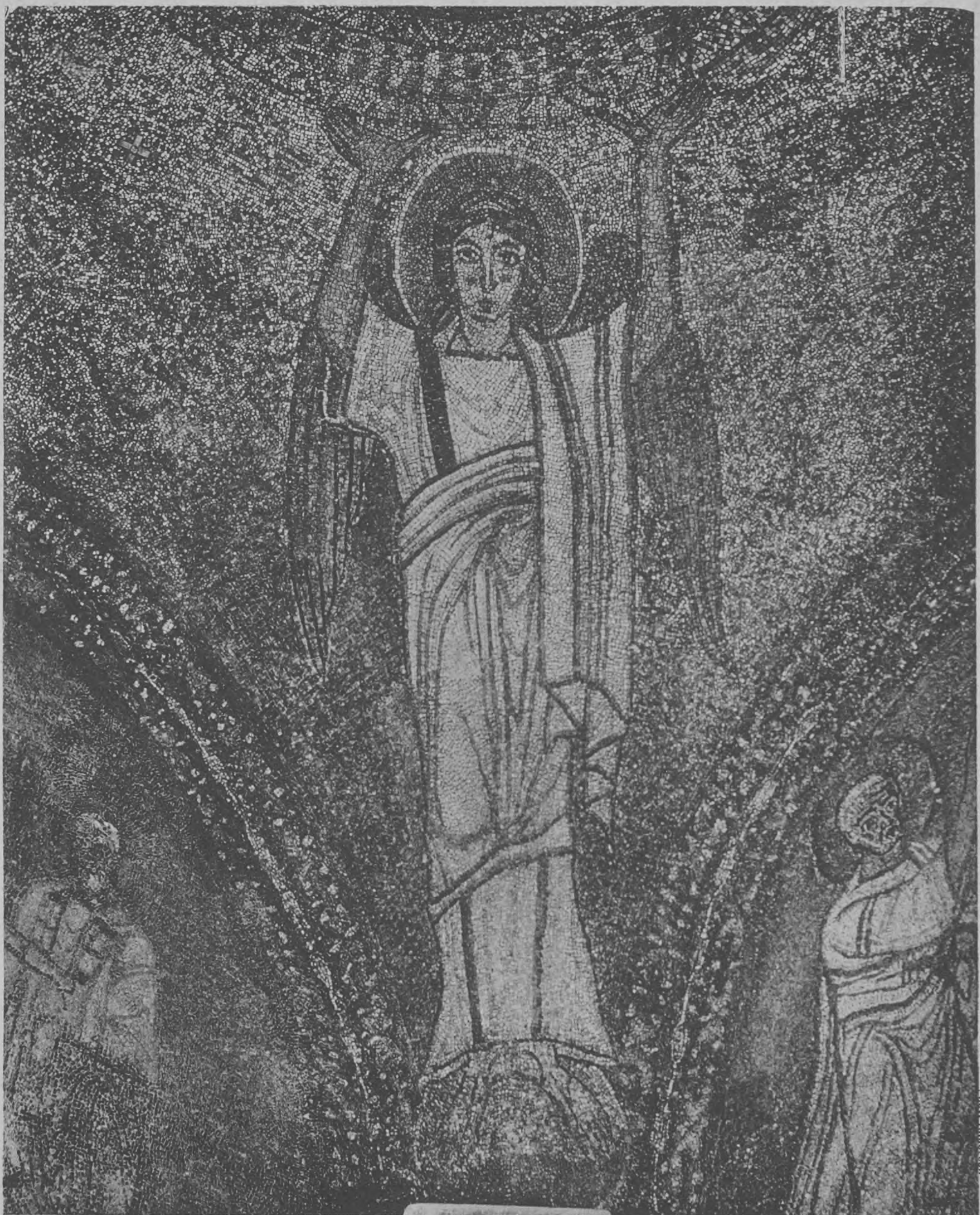
ROMA. - Chiesa di S. Clemente - Particolare della volta dell'abside.
ROME. - Église de Saint-Clément - Détail de la voûte de l'abside.



ROMA. - Battistero di Costantino - Musaici del sec. VII.
ROME. - Baptistère de Constantin - Mosaïques du VII[e] siècle.



ROMA. - Chiesa di S. Prassede - Musaico della Cappella della Colonna.
ROME. - Église de Sainte-Prassede - Mosaïque de la Chapelle de la Colonne.



ROMA. - Chiesa di S. Prassede - Musaico della Cappella della Colonna.
ROME. - Église de Sainte-Prassede - Mosaïque de la Chapelle de la Colonne.

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. S. Apollinare in Classe - S. Michele Arcangelo (particolare dell'arco trionfale).
RAVENNE. Saint-Apollinaire in Classe - Saint-Michel Archange (détail de l'arc triomphal).

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



Testa di S. Agnese
Tête de Sainte-Agnès



Testa di S. Apollinare
Tête de Saint-Apollinaire

RAVENNA. - S. Apollinare Nuovo - Particolari della zona inferiore dei Musaici.
RAVENNE. - Saint-Apollinaire Nouveau - Détails de le partie inférieure des mosaïques.

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. Palazzo di Teodorico - Pavimento.
RAVENNE. Palais de Théodoric - Pavé.

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



RAVENNA. Palazzo di Teodorico - Pavimento.
RAVENNE. Palais de Théodoric - Pavé.

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.



Eliocromia Fumagalli & C. - Milano

RAVENNA. Palazzo di Teodorico - Pavimento.
RAVENNE. Palais de Théodoric - Pavé.

Casa Editrice d'Arte
Bestetti e Tumminelli - Milano.